VANGUARDISMO Y PROTESTA

GUILLERMO DIAZ-PLAJA

Prólogo de José-Carlos Mainer

LosLibrosDeLa Frontera

LosLibrosDeLa Frontera

Guillermo Díaz-Plaja

Vanguardismo y protesta
en la España de hace medio siglo

prólogo de
José-Carlos Mainer

LosLibrosDeLa Frontera
Barcelona, 1975

1.ª edición: febrero de 1975

© Guillermo Díaz-Plaja
© de esta edición y de los derechos en lengua castellana
Ediciones Asenet, S. A., 1975

José Batlló, editor
Valencia, 72
Barcelona-15

Impreso en Talleres Gráficos «Duplex, S. A.»
Ciudad de la Asunción, 26-D
Barcelona-16

Depósito Legal: B. 15015 - 1975

I.S.B.N. 84-377-0022-1

Diseño de la cubierta: JAIME LARA OLIVA

«VANGUARDISMO Y PROTESTA»: UNAS NOTAS DE SITUACIÓN

1. Actualidad de la vanguardia

Bastante antes de que la llamada moda *retro* trajera a nuestras pantallas los autos relucientes de hace cincuenta años y las siluetas —entre lánguidas y elásticas— de las estrellas cinematográficas de la época, algunos investigadores venían preocupándose por poner en claro los orígenes y rumbos de la vanguardia artística española, nacida —como los coches y las estrellas de cine— con los últimos cañonazos de la guerra europea y herida de muerte —como aquellos— con los primeros disparos de la segunda matanza universal.

Hace apenas unos días (enero de 1975), la galería Multitud, de Madrid, clausuraba su espléndida exposición «Orígenes de la vanguardia en España» (a la que seguiría otra, bien significativa, sobre «La Barraca y su entorno teatral». Ya algunos años antes, el inquieto Colegio de Arquitectos barcelonés celebraba memorables muestras dedicadas a la obra pictórica y literaria de Rafael Alberti, al GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) y a la obra personal del arquitecto JosepLluís Sert. Paralelamente, Santa Cruz de Tenerife rendía también el tributo de un recuerdo a su condición de pionera en el surrealismo español.

Posiblemente han sido estos acontecimientos los que han traído a un público más amplio que el de los investigadores los recuerdos de un pasado próximo y prometedor cuya continuidad natural cortó en España el 1 de abril de 1939. La angustia del Rafael Alberti de *Sobre los ángeles* o del Lorca de *Poeta en Nueva York* (tan próximos todavía, el ágil *Marinero en tierra* o el habilidoso *Romancero gitano*) se podían esbozar sobre un fondo de blancas geometrías de Le Corbusier o de Gropius, sobre

buriladas imaginaciones de Dalí, sobre una juguetona partitura de Ernesto Halffter o Salvador Bacarise, y, a la vez, sobre hirientes colores expresionistas o alucinantes deformidades de Emil Nolde. Sin olvidar que el verdadero fondo de aquella revolución artística eran los uniformes militares —y las orondas barrigas civiles— de la Dictadura, el paredón que esperaba a Fermín Galán, las verbenas republicanas, las llamas de la casa del Seisdedos en Casas Viejas, la crisis económica mundial, el incendio de Reichstag, las banderas rojas o las agoreras camisas pardas, azules y negras.

Como decía arriba, la más reciente investigación española ha recogido una fructífera cosecha de estudios sobre aquellos movimientos y su época. Ya en 1963, Vittorio Bodini editaba en Italia su fundamental estudio y antología de surrealistas españoles; sobre sus huellas el norteamericano Paul Ilie publicaba en 1968 su desigual trabajo *The surrealist mode in the spanish literature* (traducción española en 1973), complementada con una arbitraria selección de interesantes *Documents of spanish Vanguard* en 1970. Trabajos posteriores han completado el panorama: a la cabeza de todos, el libre de Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución,* 1972; el del inglés C. B. Morris, *Surrealism in Spain (1920-1936),* 1973, y la excelente antología de prosistas preparada por Ramón Buckley y John Crispin, *Los vanguardistas españoles 1925-1935,* 1973. A finales de ese año, Joaquín Marco publicó dos importantes artículos en *Ínsula* con el título de «Muerte o resurrección del surrealismo español» y a mediados del 74 —cincuentenario ya del primer manifiesto surrealista— se imprimieron *Poesía surrealista en España* de Pablo Corbalán y el estudio de Miguel Ángel Hernando sobre *La Gaceta Literaria* (1927-1932) de Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre (1). Si añadi-

(1) He aquí la referencia de los títulos citados: V. Bodini, *I poeti surrealisti spagnueli,* Torino, Ed. Einaudi, 1963 (hay trad. esp. del prólogo en Barcelona, Ed. Einaudi, 1963 (hay trad. esp. del prólogo en Barcelona, Ed. Tusquets, 1972, col. Cuadernos Ínfimos); Paul Ilie, *Los surrealistas españoles,* Madrid, Ed. Taurus, 1973; id., *Documents of the spanish vanguard,* Chapel Hill, *The University of North Carolina Press,* 1970;

mos a esta nómina las oportunas reediciones de poetas —Juan Larrea, José María Hinojosa, Vicente Aleixandre— y la reimpresión de fundamentales revistas de la época en la inestimable colección «Biblioteca del 36», organizada en Alemania por el editor Oetlev Auvermann, habremos de concluir que la recuperación erudita de nuestra vanguardia literaria no puede presentar mejor ejecutoria.

2. Sobre la vanguardia española

Con todo, y a reserva de algunas antologías oportunamente citadas, sigue resultando difícil acceder a los textos españoles de los años veinte y treinta. La poesía se ha beneficiado, en general, de la política editorial de obras completas y de su nunca desmentida actualidad de influencia viva en los escritores más jóvenes. Pero la novela y el ensayo —y no digamos la prosa desperdigada en las muchas revistas y periódicos del momento— ha corrido peor suerte: hallar una novela de Benjamín Jarnés —y hasta de Gómez de la Serna— no es nada fácil, aun contando con la sonrojante sobrevivencia de fondos editoriales de la época abocados a extinción inminente; una edición de Bergamín o de Giménez Caballero puede reputarse ya de feliz hallazgo bibliográfico y una impresión de cualquier novela social del año treinta —*La turbina* de Arconada o *El comedor de la pensión Venecia* de Arderíus— puede alcanzar en el catálogo de algún librero experto cifras con tres ceros.

De ahí el interés que la presente edición de los escritos ju-

---

Juan Cane Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución,* Madrid, Ed. Gredos, 1972; C. B. Morris, *Surrealism in Spain 1920-1936,* Cambridge University Press, 1973; *Los vanguardistas españoles 1925-1935,* Madrid, Alianza Editorial, 1973; J. Marco, «Muerte o resurrección del surrealismo español», *Ínsula,* núms. 316 y 317, 1973; P. Corbalán, *Poesía surrealista en España,* Madrid, Eds. del Centro, 1974; M. A. Hernando, *La Gaceta Literaria (1927-1932),* Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1974.

veniles de Guillermo Díaz-Plaja tiene para el estudioso y para el simple —o nada simple, mejor aun— curioso del pasado español más inmediato. Porque, por ejemplo, precisamente en ellos, se pueden ejemplificar algunos elementos del vanguardismo español que lo singularizan de sus modelos extranjeros y dan a estas páginas, contradiciendo su título, muy poco tono de protesta. Cierto inevitable aire apodíctico, desde luego, a lo Giménez Caballero (de quien se toma prestado el término cartel), pero más la ponderación y el entusiasmo de un Díez-Canedo o de un Jarnés, como el propio autor reconoce en su artículo «El sentido de la crítica».

¿Cuáles son esas características «menos vanguardistas» de la vanguardia española? En primer lugar, la deliberada y plena inserción de las innovaciones aportadas en el acervo común de un proyecto de europeización del país que, a la altura de la época en que nos movemos, había cubierto ya algunas etapas muy significativas, desde la irrupción del krausismo hasta la actuación de Ortega y Gasset pasando por la experiencia radical de la generación de fin de siglo. No deja de ser sintomático que Ortega fuera el diagnosticador de la vanguardia —su ensayo sobre *La deshumanización del arte* y sus *Ideas sobre la novela* son de 1924— ni que el vanguardista Díaz-Plaja que vamos a conocer dedique uno de los artículos más felices de esta serie al esfuerzo traductor español de los años veinte: unos y otros se sentían protagonistas de una aventura intelectual que comprometía un vigoroso llamamiento de política cultural y herederos, a la vez, de una tradición de reforma moral. Cuando Giménez Caballero y Guillermo de Torre crean a su vez *La Gaceta Literaria* en 1927, Ortega —su inevitable presentador— habla de «desprovincianizar» España y Giménez, su director, vincula la nueva publicación al inolvidable semanario *España* de 1915, cifra y compendio del esfuerzo político de la izquierda española a lo largo de sus nueve años de vida. Y aun siete años más tarde, *Leviatán,* la mejor revista que ha dado el socialismo español, invocará, por la pluma de su director Luis Araquistain (que lo había sido también de *España*), aquella publi-

cación que viene a juntar la vocación política de cambio a la tarea intelectual de reforma.

Esta actitud —nada frecuente en el vanguardismo europeo— llevó a los artistas a una apasionada encuesta y reinterpretación de la realidad nacional, a una búsqueda de la tradición válida dentro de ella aunque ésta se configurara bajo las especies de las nuevas modas. La moda neopopularista en poesía —con nombres como los de Alberti y Lorca—, el ensayo fulgurante del primer Giménez Caballero, el equilibrio entre erudición y creación mantenido por la generación más joven del Centro de Estudios Históricos, son cumplidas muestras de la «nacionalización» de las propuestas vanguardistas y de la perduración de los ideales reformistas en la más renovadora literatura española. Ésa podía ser, pues, la segunda y fundamental singularidad del vanguardismo español: su paradójico «tradicionalismo» y su llamativa ausencia de los elementos ahistóricos y de violenta ruptura que cundieron en otros países. Claro está que hubo excepciones —el joven Cernuda demostró por ejemplo una temprana aversión a la tarea colectiva de la tribu literaria española y, por su lado, el casi adolescente Alberti profanó las castas y significativas orejas de la Residencia Femenina de Estudiantes con su conferencia de 1929, «Palomita y galápago. No más artríticos», en que hacía donosa burla de ciertas respetabilidades intelectuales del momento—, pero la nunca desmentida vinculación de los jóvenes a sus precursores se mantuvo cuando menos hasta 1933, año del primer viraje de la República a la derecha.

3. El vanguardismo catalán

Como ya señalaba, la biografía personal y la ejecutoria literaria de Guillermo Díaz-Plaja de los años 1928-1932 subrayan convenientemente la doble peculiaridad de la vanguardia española: innovación rigurosa, pero también reinterpretación de lo tradicional; cosmopolitismo pero también alta temperatura nacionalista. Y, desde luego, esa prevención ante los excesos

que —medio siglo antes— había caracterizado también la recepción del naturalismo en España.

El propio autor ha aludido a su duplicidad vocacional: la erudición y la docencia junto a la creación o al comentario poéticos. El joven contertulio de los surrealistas catalanes del Café Colón (Dalí, Sebastià Gasch, Lluís Montanyà) es también el catedrático de Instituto desde 1935 y, antes, el profesor en aquella extraordinaria aventura docente que fue la Universitat Autónoma de Barcelona (miembro, como el propio Díaz-Plaja ha recordado, de la promoción de Jaume Vicens i Vives, Josep Calsamiglia, Domènec Casanovas y Eduard Valentí); es el autor de *Una cultura del cinema* y de *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica* (aparecidos ambos en las prestigiosas Publicacions de «La Revista», en 1930 y 1932, respectivamente), pero también de artículos eruditos —sobre el cancionero popular sefardí o sobre las descripciones en las leyendas cidianas— que publican el *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* y el *Bulletin Hispanique* (2).

Y añadamos un factor específico más: Díaz-Plaja vive la experiencia vanguardista desde Barcelona y, por lo tanto, en un contexto cultural de acusada independencia y sometido a proyectos culturales muy peculiares. No sin causa, algunos barceloneses del momento pudieron pensar que vivían en la capital vanguardista de la península: allí, y en el marco de la galería de arte Dalmau, se había celebrado en 1912 la primera exposición cubista; en Barcelona se había publicado el primer «caligrama» en lengua ibérica, obra de Josep Maria Junoy; allí había fundado Francis Picabia en 1917 la revista *391*. Por otro lado, las audacias del arte nuevo no desentonaban en modo alguno con el proyecto de rigor intelectual —mezclado a un juguetón latinismo casi rococó— que habían promovido unos años antes

(2) Pueden completarse las inexcusables referencias biográficas del autor en sus *Memorias de una generación destruida (1930-1936)*, Barcelona, Ed. Delós-Aymá, 1966, y en el volumen de Dámaso Santos, *Conversaciones con Guillermo Díaz-Plaja*, Madrid, Ed. Magisterio Español, 1972 (Col. Novelas y Cuentos).

los intelectuales revestidos de funcionarios de la Mancomunitat que capitaneaban espiritualmente Eugenio D'Ors y Josep Carner: se trataba de la Cataluña europea del *noucentisme,* testimonio afortunado de una hegemonía burguesa que políticos como Francesc Cambó y Enric Prat de la Riba gestionaban en el plano administrativo. Ellos habían dado la respuesta, y hasta la batalla, a las formas obsoletas del *modernisme,* impregnado todavía de las «impurezas» radicales de fin de siglo. Y así, cuando el lector vea en este volumen el furibundo ataque de Guillermo Díaz-Plaja a la novela rural de Josep Puig i Ferrater o las muchas reservas del autor frente a la obra poética de Joan Maragall habrá de ponerlas en relación con lo que fue una polémica viva: la crítica *noucentista* al naturalismo modernista de los Raimon Casellas y Prudenci Bertrana y a las pervivencias románticas del *modernisme* que, según Joan Lluís Marfany, dio su último y definitivo fruto en el *Comte Arnau* de Joan Maragall.

El planteamiento del vanguardismo catalán no deja, en este sentido, de ofrecer un significativo paralelismo con el castellano. Hasta cierto punto, el *ultraísmo* madrileño y sevillano de 1920 arrancó de una evolución de formas modernistas y de un concepto bohemio y radical del arte, en la misma línea que —con importantes diferencias de calidad a su favor— Joan Salvat-Papasseit representó en Cataluña. Y, también, del mismo modo que la vanguardia castellana acepta incorporarse al proyecto cultural orteguiano, buena parte del vanguardismo catalán se integra en el refinado *noucentisme* o, como quiere Joan Fuster, en el más perfilado y riguroso *neonoucentisme* que podría encarnarse en la alta figura intelectual de un Carles Riba. Sin que falte, como ocurrió en el caso castellano de *La Gaceta Literaria,* la revista que difunde y valora las nuevas experiencias: misión que, en el panorama catalán, sería difícil regatear a *L'Amic de les Arts,* 1926, la revista de Sitges dirigida por J. V. Foix —quien fue con Salvat el más importante de los vanguardistas catalanes— y Josep Carbonell.

4. Cataluña ante España

El presente libro recoge artículos que fueron escritos desde esa doble vertiente —castellana y catalana—, enriquecida además por su aproximación a la literatura que entonces se traducía y por la sugestión del arte cinematográfico que, por entonces, hallaba sus primeros apasionados españoles (Benjamín Jarnés, Gómez de la Serna, Francisco Ayala, César Arconada, Ernesto Giménez Caballero, Federico García Lorca, Rafael Alberti, estuvieron entre ellos y fueron, por descontado, suscriptores del primer cine-club español, creado por *La Gaceta Literaria*).

Tampoco hubo de faltar un intento de aproximación de las dos culturas —la de Madrid y la de Barcelona— que habían comenzado a escindirse en los momentos modernistas. La última parte de este libro recoge, precisamente, algunos testimonios de un movimiento de simpatía y reconocimiento que honra a quienes lo promovieron y que tiene todavía valor ejemplar.

El lector puede recomponer la historia en el volumen *Cataluña ante España,* editado por *La Gaceta Literaria* en 1930. Las cosas fueron así: el 5 de diciembre de 1927, esta revista organizó en Madrid la Exposición del Libro Catalán. Se inauguró con sendos discursos de Eduardo Gómez de Baquero «Andrenio» y, por los catalanes, de Joan Estelrich, gestor cultural de la abolida Mancomunitat; siguió un ciclo de conferencias a cargo de F. Valls i Taberner, C. Soldevila, C. Riba, T. Garcés, M. Ferrà, F. Elias «Apa», A. García Bellido y Joan Estelrich, celebrándose al final un banquete de clausura en el madrileño Hotel Palace. La devolución de la visita por parte de Giménez Caballero y sus jóvenes compañeros de *La Gaceta* no tuvo tanto éxito, pese a camuflarla ante las autoridades de la Dictadura con el pretexto de inaugurar una exposición de «carteles literarios» de Giménez en la Galerías Dalmau.

El tributo de los intelectuales castellanos a Cataluña hubo de esperar hasta marzo de 1930, bajo un contexto político di-

ferente (la Dictadura había cedido el paso al gabinete Berenguer, jocosamente llamado la «dictablanda») y comprometido ahora un solemne desagravio por las afrentas que la lengua catalana hubo de sufrir en el régimen anterior. Esta es, precisamente, la visita que glosan los artículos de Díaz-Plaja y que reunió en el gran banquete del barcelonés hotel Ritz algunos centenares de comensales: entre los castellanos figuraban los políticos Álvaro de Albornoz, Julio Álvarez del Vayo y Manuel Azaña, los profesores Jiménez de Asúa, Lorenzo Luzuriaga, Agustín Millares Carlo, Juan Moneva, Pedro Sainz Rodríguez y Claudio Sánchez Albornoz, los escritores César Arconada, José Bergamín, Luis Bello, Juan Chabás, Ramiro Ledesma Ramos y Pedro Salinas, los periodistas Fabián Vidal y Félix Lorenzo, los financieros Nicolás María de Urgoiti e Ignacio Villalonga, el caricaturista Luis Bagaría, etc... Era un pleno más que representativo y, por debajo de los discursos, se leían, como en casi todas las cosas que sucedieron en el año 30, los acontecimientos que iban a suceder muy pronto. Algunos invitados, incluso, lo decían explícitamente: Ramiro Ledesma Ramos y Fernando de los Ríos, entre ellos. Cincuenta y tantos años después hay que reconocer que ciertos escalofríos históricos se repiten, aunque lo que, por hoy, no parece tener paralelo es la limpia perfección, la vitalísima tensión que habían alcanzado las letras españolas cuando Díaz-Plaja escribía los juveniles y ágiles artículos que siguen.

JOSÉ-CARLOS MAINER

A mi hija Ana.

EXPLICACIÓN

No DISIMULARÉ que la idea de publicar mis más remotos escritos juveniles responsables, me satisfizo. No tanto por reunir aquella parcela, única inédita en volumen, de mi ya larga producción periodística, sino porque era la manera más fidedigna de dar una idea de lo que fue —con un testimonio personal— la irrupción de nuestra generación en el campo de la actividad literaria.

Inmaduros en su forma e ingenuos en su simplicidad, acreditan estos trabajos escritos entre los diecisiete y los veintidós años una voluntad inconformista y renovadora, así como una no pequeña curiosidad hacia el trepidante mundo que se abría ante nuestros ojos.

A reflejar lo que de esta general subversión estética puede deducirse en la pluma de un mozo que acababa su bachillerato en Gerona (1925), estudiaba Filosofía y Letras en Barcelona (1926-1930) y se doctoraba en Madrid (1931) se destinan estas páginas.

Nos llegaba, en efecto, a nuestro observatorio pequeño y marginal, la última onda explosiva de lo que fueron las estéticas surgidas después de la primera guerra grande. Crepitaban las revistas y grupos juveniles de los «ismos» —futurismo, cubismo, ultraísmo, superrealismo— que se enfrentaban, ineluctablemente, con los valores ya establecidos en la pública estimación. El carácter agresivo de estas nuevas actitudes, su espíritu de choque, les hizo adquirir rápidamente el distintivo general de «vanguardismo» que consagró Guillermo de Torre (1925), en su precioso libro *Literaturas europeas de vanguardia*; y que yo utilicé en mi volumen juvenil *L'Avantguardisme a Catalunya* (1932).

Agrupo, en primer término, los artículos que reflejan con carácter genérico los tópicos del «vanguardismo» estético, en los que se mezclaban distintas actitudes culturales y literarias. Si se repasa su índice, se advierte hasta qué punto aquellos postulados de hace ocho lustros continúan, en gran manera, vigentes. Quiero declarar con ello que la «ruptura» hacia la contemporaneidad estética se produjo precisamente en aquel momento. Que, por eso, fue el de las grandes actitudes polémicas. Las revistas juveniles llenaban la Península: «Litoral» (Málaga), «Meseta» (Valladolid), «Verso y Prosa» (Murcia), «Gallo» (Granada), «Mediodía» (Sevilla), «Alfar» (Vigo), «Manantial» (Palencia), constelaban un firmamento crepitante, en torno a las revistas de vanguardia de Madrid, desde «Ultra», «Tableros», «Grecia» (1919-1923), hasta la dinámica «Gaceta Literaria» que dirigía Ernesto Giménez Caballero. A esto hay que añadir los grupos barceloneses, en torno a «L'Amic de les Arts», uno de los cuales, el más joven (al que yo pertenecía), publicaba una minúscula pero trepidante revista titulada «Hèlix».

La pura referencia a las publicaciones no da, sin embargo, el clima de ilusión renovadora de quienes las redactaban. Había que tomar la bastilla del gusto anterior, y para ello no se escatimaban los proyectiles. Tipografías estentóreas, actos de afirmación a la nueva estética, críticas agresivas, «manifiestos», cuidaban de exponer, de gritar el nuevo evangelio estético, la impaciencia generacional por imponer unos modos expresivos acordes con nuestro tiempo. El índice de este libro los agrupa bajo el título de «Los tópicos del momento».

La acción personal

Pero necesariamente debo reducir el panorama a la pequeña historia de mi intervención personal. Quienes posean todavía mi adolescente primer libro de crítica (*Rubén Darío,* 1930) podrán sonreír ante la ingenuidad de su prólogo. El mozo que yo era confiesa, avergonzado, su adhesión anterior al credo modernista, y se apresura a manifestar su entusiasmo hacia lo que ya se llamaba en todas partes la «nueva poesía» que, en la literatura castellana, se polariza en la «generación de 1927», y cuya primera onda expansiva no había llegado al pequeño rincón provincial donde yo vivía. Pero la incorporación a la Universidad me pone en contacto con los jóvenes estudiantes de Filosofía y Letras, y con los grupos vanguardistas de Madrid y Barcelona. Diez años más joven que los dirigentes de ambos grupos, llego a tiempo para incorporarme, como el último soldado, a la batalla incruenta. Y si, en Barcelona, no alcancé a firmar el famoso «Manifest», de 1929, suscrito por Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluis Montanyà —a cuya tertulia yo asistía como joven neófito—, sí alcancé el honor de figurar en un segundo «manifiesto» u «Hoja Amarilla» (*Fulls Grocs,* 1, 1930), en la que bajo el título de «Mots d'agressió» («Palabras de agresión») yo escribía unas palabras en torno a la concesión de un premio literario (véase el artículo «¿Ruralismo todavía?»), y generalizaba en torno a los valores literarios catalanes en boga en aquel momento.

«Palabras de agresión»

«Los redactores de esta "Hoja" subversiva —escribía yo en 1930— actuarán siempre con violencia. Cada cual firmará sus convicciones. Ni evasiones ni subterfugios. Nuestra publicación está regida por un imperativo de eficacia. De acción, por consiguiente.

»Nunca, cuando una cosa nos desplazca, adoptaremos una actitud irónica. La ironía —de que hacen uso muchos escritores catalanes: Soldevila, Carner— es un vicio de esclavo.

»Nosotros, contrariamente, actuaremos de una manera directa y contundente, cada vez que la tumefacción del ambiente literario o artístico haga su atmósfera irrespirable.»

. . . . . .

«Aquí donde todo es tortuoso y mezquino, es urgente nuestro grito de indignación. No basta con nuestras persistentes actitudes personales: hay que dar la sensación de grupo, de unión ante la fuerza —numérica, naturalmente— de nuestros adversarios.

»Actuamos como críticos, más que como escritores. Creemos llegada la hora de las máximas exigencias, para desarraigar el triunfalismo, el babiequismo, y el chovinismo y la falta de sentido de responsabilidad que llena de inefables grandezas —inexistentes— el estultismo de los incondicionales.»

. . . . . .

«Una de las cosas que más nos repugnan, en nuestro ambiente intelectual, es la cobardía, la falta de sinceridad, el miedo al riesgo. Denunciamos como cosa inicua la guerra de gacetillas que permite a cualquier estulto anónimo enfrentarse con su adversario y difamarlo públicamente ante la risa de los imbéciles.»

Etcétera.

. . . . . .

La publicación en volumen de esta gavilla de artículos dispersos, permitirá, pues, por lo menos, establecer la «Weltan-

schaung» de los jóvenes de hace cincuenta años: el repertorio de sus conocimientos y de sus curiosidades. Su vocación de juventud, y de universalidad. Su espíritu sin fronteras.

El cine

A continuación de este grupo de temas generales, ofrezco un breve muestrario de una juvenil atención al cine, que llevé —triunfo memorable— a la Universidad de Barcelona en un curso de «Estética del cinema» profesado en 1933. Lo que esta curiosidad tenía de bandera alzada en defensa de una nueva expresividad no hará falta que lo señale. De entre los escritos de aquella época destaco unas breves y muy inmaduras reflexiones teóricas, fechadas en 1927, y unas críticas cinematográficas, que darán fe —si otra cosa no— de mi inquietud por el tema.

Atisbos sobre literatura

Ofrezco seguidamente, una «silva de varia lección» que pueden ser un índice un poco disperso de mi primerísima visión crítica. Una parte de estos artículos tratan cuestiones de literatura española —castellana y catalana— y otros, alcanzan algunos temas de literatura universal. Su parcialidad, no debe ser objeto de rechazo, puesto que se manifiesta obviamente. Pero su abanico temático puede permitir establecer el ámbito de algunas de nuestras curiosidades al que pueden unirse los publicados en lengua catalana, también recogidos ahora en volumen (*Primers assaigs, primers viatges,* Barcelona, ed. «La Paraula Viva», 1974).

El diálogo peninsular en 1930

Agrupo, finalmente, mi personal recuerdo de las jornadas vividas en la Barcelona de 1930, con motivo del homenaje que los intelectuales de Cataluña —al producirse la coyuntura favorable del gobierno Berenguer— ofrecieron a los de Madrid, como desagravio a los padecimientos de la cultura catalana durante la Dictadura de Primo de Rivera. El acto culminó en un resonante banquete en el Hotel Ritz. ¿Diré que estrené allí mi primer «smoking»? Diré mejor que, en aquella ocasión, estrené la ilusión del diálogo entre las culturas hispánicas que ha sido una de las constantes de mi tarea intelectual. Al desenpolvar estos viejos papeles, en una circunstancia política acaso parecida, renuevo la voluntad de entendimiento que me sigue acompañando.

Esos viejos recortes

Ahí están, sí, esos viejos recortes, guardados tantos años por un puro placer recordatorio y sentimental.

Son sencillos e ingenuos cardiogramas intelectuales, que, ciertamente, no esperaban ver de nuevo la luz. Publicados en los periódicos de la Villa y Corte («La Gaceta Literaria», «Atlántico», «El Sol», «Crisol» y «Heraldo de Madrid») y en los de la Ciudad Condal («Hèlix», «El Día Gráfico», «Diario de la Exposición») llevan tan sólo una simple indicación cronológica: la del año de su publicación. Pero acaso, en su trémula emoción adolescente, sirvan para mostrar a los jóvenes de hoy que el ansia de renovación y el noble gesto de rebeldía no son patrimonio exclusivo de generación alguna, sino una constante de que se hace la porción más viva de la historia de la Humanidad.

[noviembre de 1974]

LOS TÓPICOS DEL MOMENTO

Creo que el porvenir del concepto de *vanguardia* —que ha tenido para todos nosotros momentos de un sentido entrañable— se cifra en una reducción del vocablo a su sentido estricto. Bélico. Aplicado, por tanto, a una manera —transitoria— de *actuar*. Nunca a un modo de *ser*. A un postulado. A una escuela. La incorporación de los nuevos sentidos literarios y artísticos tiene un momento de violencia. De choque con el exterior. En que la escuela recién nacida debe erizarse de agresiones. Éste es su momento *vanguardista*. Después sobreviene una marcha normal —de columna de avance. (Transformable, naturalmente, en columna de honor.)

Así, yo creo que debiera hablarse de etapas vanguardistas en cada escuela, sin incorporar jamás la acepción de vanguardia a la escuela misma. Sino conmemorar, con este vocablo, el momento del primer despliegue de guerrillas y el primer impacto.

Hay, por ejemplo, el momento típico del vanguardismo en París, que debe circunscribirse a los tiempos heroicos de «L'Esprit Nouveau», cuando sus encuestas, cándidamente arrebatadas, estaban referidas a la necesidad de incendiar el Louvre. Hay el momento vanguardista de Madrid, que debe circunscribirse también al momento eclosivo de «Ultra». Y nada más. En Madrid —como en París— la batalla del gusto nuevo está virtualmente ganada, porque se está en posesión de firmes reductos. La columna avanza normalmente —con otros nombres ya: ¡con los suyos!— a través de territorio ocupado. Y los escasos momentos *vanguardistas* —violentos— hay que referirlos a las intervenciones, algo confusas todavía, del superrealismo en París, en Madrid y en Barcelona.

Pero en Barcelona el caso es completamente distinto. Per-

siste, a través del tiempo y del esfuerzo, la tensión bélica. El *vanguardismo*. Esto, por dos cosas lamentables. Una, porque paralelamente a la obra crítica, demoledora, ha marchado hasta hoy muy lentamente la obra constructiva, creacional. Otra, porque se ha mezclado a esta batalla una repugnante cuestión política. El impulso joven de nuestro sector ha postulado, ardientemente, un radical aterritorialismo, una extravasación cordial, un punto de vista universal y superfronterizo. Esto ha chocado en todo momento con una valla de inhibición nacionalista de recelos egoístas y tristísimas mezquindades. Pero la batalla no está perdida, y es de esperar para muy pronto la marcha, normal ya, por los caminos nuevos. Sin guerrillas y sin *vanguardismo*.

No hay que decir que, con esta interpretación de cosa circunstancial, de que rodeo el *vanguardismo,* como para inyectarle vida (ahora que está ya tan estropeado —y perseguido con una villanía inexorable), su concepto es inaprensible porque carece de contenido. Es una manera de actuar. Es —diríamos— una crisis de crecimiento.

[1930]

Incitan al comentario las manifestaciones que, respondiendo a la encuesta «Où va la critique?» ha publicado en «Les Nouvelles littéraires», Jean Cocteau.

Ignoro, en este momento, si las afirmaciones a que me refiero han visto la luz anteriormente. No me extrañaría. Jean Cocteau sostiene un punto de vista poco avanzado, pero vanguardista. Ya en 1924 Guillermo de Torre hace afirmaciones parecidas, pero en un tono más audaz.

Me interesa recoger una parte de aquéllas: «Yo pido mucho —dice, refiriéndose a la crítica de sus obras—, la alabanza, las recompensas me dejan frío. Si yo no provoco el amor, no gano nada».

Veamos ahora la posición que estas declaraciones de Jean Cocteau le asignan en la crítica contemporánea.

Creo que es posible señalar tres etapas en el sentido de la crítica durante los últimos treinta años.

En primer lugar una etapa que podría llamarse finisecular. La crítica de «Clarín» y de Juan Valera. Una revista de la obra. A caza de galicismos o de faltas de sintaxis. A caza de «gazapos». (Recuérdese ese absurdo y lamentable «cazador» que se llamó Antonio de Valbuena, totalmente falto de sentido literario, que hizo reír a varias generaciones de burgueses con sus chistes de mala ley). Una crítica absolutamente fría, absolutamente falta de emoción. Una crítica de lupa y raspador. Y de gesto avinagrado. El crítico de esta primera etapa lleva un lastre formidable; cargado su cerebro con los libros de Retórica y Poética. De ahí esa su postura, inalterable de «dómine» o de corrector. Jean Cocteau dice que ha desaparecido el críti-

co de oficio. Pues bien: el crítico de oficio es, precisamente, el crítico de esta etapa finisecular.

Con el Novecientos se produce una evolución formidable y redentora. Del detalle se pasa al conjunto. De la marginalia a la glosa. (Glosa en el sentido orsiano, de visión total y comprimida; no en el sentido interlineal con que aparece por ejemplo en la historia del Derecho Romano). De la frialdad ante la obra, al juicio «en simpatía» con la misma. El crítico tiende una mano, cordial, al artista. No es el crítico frío —de oficio— sino el crítico emocionado que deja que su sangre flamee al ritmo del creador. Así, toda la obra de Cansinos Assens y de González Blanco, por ejemplo, está constituida por —digámoslo al modo de Maeztu— «ensayos en simpatía». Las mismas glosas críticas de d'Ors —quizás el primero, en este nuevo sentido a que me refiero— parten de una cordialidad inicial. La crítica glacial, indiferente ante la obra, se hace definitivamente afirmativa.

La tercera etapa a señalar en el sentido de la crítica es la actual, la de los nuevos.

Si en la etapa anterior mueve la pluma del crítico un sentimiento de simpatía, ahora la mueve una palpitación de entusiasmo. Hay una negativa absoluta, feroz, para todo lo que no marche al ritmo de las nuevas normas. No sólo se niega el elogio, sino la atención. Otra cosa significa la traición a la época; significa —lo dice Guillermo de Torre— la «falacia del retorno». Los jóvenes críticos exaltan la frase de Ortega y Gasset de que la crítica debe ser «un fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida», y la colocan en su escudo. No admiten otra crítica que la afirmativa. Si en la etapa novecentista movía al crítico un explicable sentimiento personal de simpatía, en la actual lo mueve un no tan explicable espíritu de escuela.

Interrogaciones: ¿Debe irse a la crítica por la literatura o a literatura por la crítica? De otro modo: ¿Debe leerse a un autor y, luego, como epílogo, leer a sus críticos, o debe la crítica ser un lazarillo director en las tinieblas de lo ileído? He

aquí el problema. En la etapa primera la resolución es fácil. La crítica es un conjunto de acotaciones para simultanear o epilogar la lectura. En la etapa última sucede el caso contrario: la crítica levanta un fragor de bombos y platillos ante la obra recién nacida. Pretende guiar a las multitudes. Giménez Caballero hablaba hace poco en «Il Convegno» de Milán de la «crítica para la masa». Su aportación a la crítica —el cartel literario— tiene esta característica intuitiva frente a la característica razonada de la etapa finisecular. (En realidad, a mi modo de ver, el crítico de raza no es el que saca consecuencias lógicas de una lectura completa, sino el que las entrevé, el que las presiente, el que las «intuye», a partir de la segunda página.)

Hasta aquí los caracteres diferenciales que, a mi juicio, delimitan las tres etapas señalables en el sentido de la crítica.

Ahora interesa la posición de Jean Cocteau. Ni con el Ochocientos ni con los Nuevos. Jean Cocteau se sitúa en la etapa intermedia. Su teoría está, más que nada, cerca del «ensayo en simpatía» de la etapa novecentista. Solicita amor, por encima del entusiasmo. Solicita pasión por encima de la frialdad. Quizás alguien considere esto como un retorno. Pero leyendo el artículo de Jean Cocteau se tropieza una frase luminosa: «Yo he, siempre (y casi sistemáticamente) contradicho lo que se hacía en la vanguardia». Cocteau es un individualista feroz.

Al final: ¿cuál de los tres platillos de esta balanza tripartita está más cerca del fiel? ¿La crítica finisecular rígida y severa? ¿La crítica comprensiva del Novecientos? ¿La crítica actual? Contra la primera van las acusaciones de incomprensión y de estrechez. Contra la segunda va el recelo del lector que no puede distinguir jamás el elogio sincero de la publicidad.

Si mis preferencias valieran algo me decidiría, indudablemente, por la segunda. La crítica debe ser sentida, emocionada

incluso. Afirmativa. Espuela, y además, rienda. Acicate y freno. Pero mi posición está demasiado baja para que, en este forcejeo trascendente, uno de los platillos se incline por mi esfuerzo. Así, ni quito ni pongo rey.

[1928]

UNIVERSIDAD, POLÍTICA Y JUVENTUD

Pertenezco a esta promoción de jóvenes que ha llegado a su consciencia social y política en la época de la Dictadura. Esta generación juvenil constituye la incógnita más apasionante de la hora actual. La ansiedad con que claros espíritus de las generaciones precedentes se asoman al espectáculo de la nuestra, lo dice con claridad, al mismo tiempo que testimonia la desconfianza de estos mismos espíritus hacia sus compañeros de generación.

Efectivamente —se dice con insistencia— frente a los jóvenes se encuentra una masa ciudadana que por sus desaciertos primero y por sus claudicaciones después, hizo posible su aletargamiento civil. Una masa ante la que los jóvenes tienen el derecho —y el deber— de exigir las máximas responsabilidades.

Y bien: creo de urgencia una preliminar autoinspección. Una severa revisión interior que no he visto estrictamente enfocada en ninguna de las encuestas periodísticas que los avizores del porvenir han planteado.

Las contestaciones juveniles que es posible leer —en «El Sol», en «La Publicitat»— cotidianamente, no pueden darnos nunca una visión completa de las cosas. Porque sus firmantes son únicamente los espíritus inquietos, preocupados por las renovaciones ambientales. Es decir: la excepción.

En contacto directo con la vida universitaria, estas afirmaciones pueden subrayarse enérgicamente.

Todos se han dado cuenta de la expresividad política de la clase escolar en estos últimos tiempos. Esto hace sospechar un renacer espiritual de nuestros estudiantes. No creo que podamos basarnos en un excesivo optimismo. Cierto, que entre los dirigentes de la masa estudiantil figuran hombres de magnífico

impulso cívico y de probada abnegación política. No falta entusiasmo ni preparación.

El estudiante —masa, el estudiante «típico», se prolonga indefinidamente. Es, en esencia, el mismo escolar despreocupado, jaranero, que se ha hecho popular a lo largo del siglo XIX.

Es menester subrayar este triste fenómeno: el noventa y cinco por ciento de las veces, las algaradas universitarias son tomadas por la opinión como un puro deseo de vacaciones. Reconozcamos, sin embargo, que nunca como durante la época dictatorial estuvieron revestidas de noble energía civil y patriótica.

Pero, a pesar de todo lo urgente —de una urgencia dramática— es que el estudiante adquiera —personalmente— firme consciencia de su lugar en la vida social. Lo otro —las asociaciones, las federaciones— vendrán después, automáticamente. Y con una renovada fuerza.

Puede darse un máximo vigor a esta exigencia, por cuanto los estudiantes que han pasado, durante estos seis años por la Universidad, libres de una inmediata contienda política, han podido dedicar todo su tiempo a su propia y personal formación. Puede decirse que en este sentido —egoísta— la Dictadura ha sido una ocasión magnífica para el estudiante. Quien no llegue ahora a la lucha con un máximo entrenamiento intelectual, puede ser sujeto a responsabilidad ciudadana.

De otra manera, el escolar incluido en una entidad universitaria, con una ideología colectiva, vagamente impregnada de sociología renovadora, no es más que una inerte pieza del mecanismo que rigen los conductores de la entidad. No un consciente apoyo, sino un elemental peso muerto, cuyo manejo constituye un peligro para todos.

Hablo sobre datos concretos. Ahora está sobre el tapete el tema de nuevos disturbios en la clase escolar. Desligado de cualquier partidismo o de cualquier filiación societaria, yo creo improcedente esta alteración de la normalidad. No soy yo el primero que habla en este sentido. En la Universidad se han oído palabras magníficas, reclamando una máxima serenidad.

Estas voces de inteligencia ordenadora de que hoy me hago eco en estas columnas, no serían necesarias sin la copiosa existencia del estudiante típico, cuya manejabilidad política es enorme. Se dice que las masas proceden ciegamente y sin control. Pero no hay que abandonarse a esta prematura conclusión. Que el estudiante-excepción deje de serlo como se augura. Que el verdadero espíritu universitario —de disciplina intelectual— penetre de lleno en la vieja Universidad. Pronto —los caminos se llenan de promesas— las masas universitarias dejarán de ser «masas» en el sentido orteguiano de la palabra.

«Masas» compuestas de «individuos», de una consciencia personal irrenunciable. Masas difíciles de arrastrar a la bulliciosa aventura, a la ineficaz algarada o a la triste maniobra.

Pero cuya acción —cuando se lance a ella— tendrá la contundencia fulminante de la Razón y del Derecho.

[1930]

Teodoro Lüddecke acaba de publicar en la «Revista de Occidente» —julio— un ensayo sobre «El reclamo y su influencia», tema de ancha envergadura y de máxima interés, que él enfoca en un triple aspecto práctico-comercial, político-económico y —en un plano de menor atención— cultural.

Es evidente que el reclamismo pone un marchamo personalísimo a nuestro tiempo. Subvierte conceptos tenidos por inalterables —por ejemplo— con la definición académica —fundamental— de la política económica, generalmente considerada «economía de la satisfacción de las necesidades». Lüddecke se encara con este concepto y le acusa de contener un error básico. A su juicio esta definición debe ser sustituida por esta otra: «La economía moderna es el fomento de las necesidades».

Cierto. La civilización amontona necesidades; nos las sugiere primero; nos las impone después. Cada invento utilitario ha sido observado, la primera vez, como un sutil artículo de lujo. La Humanidad ha prescindido perfectamente de él durante muchos siglos. El reclamista no se arredra. Lo pone ante nuestros ojos: en el cine, en el teatro, en el cartel, en la radio, en el pequeño prospecto que desliza en la mano de los transeúntes. Llega a la obsesión del «hombre», hasta que lo convierte en «cliente», encadenado ya, para toda la vida.

El reclamista utiliza el afán innato por el que el hombre tiende a hacer más plácida la vida. Dice Lüddecke: «El mundo de representaciones del hombre está lleno de imágenes de deseo». Y a continuación habla de un erotismo polifacético que va desde la poligamia práctica hasta el deseo de mil pequeños objetos que —por habilidad del reclamista— se constituyen en obsesión.

Contra esta supuesta voluptuosidad acrecentada del hom-

bre moderno, caminan las recientes tendencias de la producción. Efectivamente: se trata, en los países donde se vive a un ritmo acelerado —Norteamérica, por ejemplo—, de sacrificar una serie de posibles caprichos estéticos del consumidor, y producir, no ya una multiplicada variedad de modelos, sino un tipo único, perfecto, cuya forzosa aceptabilidad había de otorgar un éxito económico aplicable a su eficacia y a su baratura.

Es muy interesante este ensayo de Teodoro Lüddecke. Se encara, con un desenfado característico, con los principios básicos y demuestra conocer —sin trascendentalismos doctorales— la psicología de nuestro tiempo. Pero deja, casi en olvido, la tercera parte de su proposición. El aspecto cultural de la influencia del reclamo.

En efecto: es evidente que el reclamo tiene un valor como hecho cultural. Como subvertidor incluso de las corrientes culturales del instante. Concentremos la atención sobre un elemento típico de la «réclame»: el cartel.

Un cartel es un signo claro de nuestro tiempo. Nuestro tiempo ha creado una plástica del cartel, una policromía del cartel, una estética del cartel y hasta una psicología del cartel.

El cartel, el «affiche», se pega a todas las paredes del mundo y deviene familiar a nuestros ojos. Conocemos el pájaro de una marca de jabón y el caballero de una marca de tabaco. Hay colores que asimilamos a una esencia renombrada; tipos de letra que nos recuerdan un paño especial.

Por una educación progresiva de nuestro sentido plástico el reclamista nos conduce a sus dominios. Ayuda a ello la revalorización del puro juego de volúmenes y tonalidades que es una gloriosa conquista de nuestro tiempo.

Waldemar George constataba este retorno al grafismo —fotografía, cinema, cartel, poemas en contextura plástica— que es una revalorización de los objetos por sí mismos; como puros productos de masas y colores, valorables por su propia presencia.

La Humanidad, en efecto, ha transcurrido largos siglos en el cultivo de una cultura intelectual. En que cada signo gráfico debía ser considerado como un símbolo; como la imagen de una cosa abstracta. De cada día se ha ido acrecentando este gusto por las abstracciones hasta llegar a una cultura intelectualista complicada y morbosa.

La pasión actual por el grafismo supone un retorno a los términos sencillos y claros de las imágenes —sin trascendencias escondidas—. Al sentido primario y saludable, directo y alegre del mundo circundante. A enriquecer nuestros órganos sensoriales y dotarles de un tesoro de percepciones violentas y estentóreas; de ahí el cinema, formidable esfuerzo coordinado para lograr la expresión por medio de la imagen; prescindiendo de la letra impresa (signo abstracto) y basándolo todo en la visión directa y exacta de la realidad.

De ahí esa admirable conexión del espíritu de nuestro tiempo con el «cartel». Con el cartel, vehículo del reclamo; el cartel que entra por los ojos; el cartel alucinador de multitudes; grito de color que va construyendo una renovada paz al mundo.

[1929]

He leído con un vivísimo interés las conferencias que bajo el título general de «La lleialtat a l'època» ha publicado, en la colección «La Sageta», Jaume Aguader i Miró. Las destaco del actual momento literario de Cataluña, encogido y triste, como una muestra de dinamismo y de vibración.

Es posible que el título general, y los que encabezan las cuatro conferencias —«El sentit esportiu de la cultura», «Els problemes morals que planteja el maquinisme», «El ritme del treball», y «La moral de la cultura»—, prometan mucho más de lo que dan en realidad. En ocasiones a través de los ensayos conferenciales se nota demasiado su enfoque hacia el público; en otras, se bordea excesivamente el lugar común.

Algunas, en cambio, resultan de una sugestión extraordinaria. La primera, por ejemplo: «El sentit esportiu de la cultura». Y el prefacio: titulado «Pròleg en defensa del nostre temps».

Anotaremos algunas ideas de las vertidas en estas páginas para someterlas, más abajo, a un comentario global.

Aguader i Miró señala una intensidad vital como primera característica de nuestro tiempo; luego dos cultos: el de la Ciencia —y el de la lucha— y el de la efectividad. Y una «sensació de frescor». Un ambiente tonificado y saludable, consecuencia bien notoria de los dos cultos apuntados. «Deporte y cultura son dos manifestaciones de la energía humana.» «El deporte y el obrerismo socialista han evitado que el descenso moral después de la última guerra fuese mayor.»

Y bien. El aspecto apasionante de este problema de la fijación de las características de nuestro tiempo es el que hace referencia al deslinde de los los fenómenos que, como actualí-

simos, se presentan en trance definidor. Deporte y cultura. De otra manera las relaciones que nuestro tiempo tiende entre el deportista y el hombre culto. Pero este problema tiene rancio abolengo, ya. Cervantes no hablaría de la contraposición del Deporte y la Cultura, pero repetiría su discurso sobre las Armas y las Letras. El soldado, en efecto, es el deportista eterno de la Humanidad; el fruto del imperativo —psicológico— de lucha que anima al hombre. Pero eso no hemos de sorprendernos, por ejemplo, cuando Waldo Frank descubre una esencia netamente deportiva en la vida del Cid.

Hay, pues, un fenómeno constante de dualidad humana: cerebro y músculo. Filósofos y atletas, en Grecia. Poetas y soldados, en el Renacimiento. Intelectuales y deportistas en nuestros días.

¿Cómo se aglutinan estos temperamentos discordes en la masa social? Hasta el siglo XIX la valoración ha sido favorable al hombre intelectual. Desde Platón, que ya soñaba con un Estado regido por filósofos, hasta nuestro tiempo, el hombre culto —o lo que es lo mismo: de selección, de minoría— arrojaba su olímpico desprecio sobre las masas. En ocasiones se encerraba en su torre de marfil para no contaminarse con el vulgo «municipal y espeso» de que hablaba Rubén Darío. Hay algo —y esto lo nota certeramente Aguader i Miró— que no podrá alcanzar nunca el atleta: el futuro. El pensador lo interviene y procura penetrarlo. Le obsesiona. Al atleta, no. Sólo le importa lo presente.

La consciencia de su calidad ha formado una aureola narcisista en derredor del intelectual. Pero quizá sea la destrucción de esta aureola uno de los objetivos de nuestro tiempo. Ortega y Gasset está publicando estos días un ensayo —magnífico como suyo— al que me he referido ya: «La rebelión de las masas». En él constata como un fenómeno específico de hoy la imposición violenta, brutal de los puntos de vista de las masas sobre las conclusiones de las minorías selectas.

Pues bien, en la lucha Deporte-Cultura, este alud de las masas ha tenido un neto carácter deportivo. Han sido muchos

los intelectuales que se han llevado, consternados, las manos a la cabeza. Muchos los que hablan por ahí de generaciones de jóvenes con cabeza dura.

Y, sin embargo, meditándolo bien ¿sería posible señalar un verdadero descenso de la intelectualidad a raíz de las conquistas deportivas le la juventud? ¿Pueden, seriamente, estimarse como horas perdidas para la intelectualidad las que la juventud malgastaba en el café?

Por otra parte, el señorío de la inteligencia es demasiado fuerte para que pueda perderse por un naturalismo imperativo fisiológico. Precisamente la solución que nuestro tiempo aporta frente al problema Deporte-Cultura, es el de la «armonización» de ambos elementos vitales. Biblioteca, pero sin excluir el Estadio. Y viceversa. Ambas —unidas— basamentos firmes de una era juvenil en cuya madrugada estamos viviendo.

[1928]

¿RURALISMO, TODAVÍA?
(Con motivo de la concesión del «Premi Joan Crexells»)

Hace unos días —pocos— me ocupé incidentalmente en un artículo sobre las causas de la mediocridad de nuestra novela —de la obra *El cercle màgic* de Joan Puig i Ferreter.

La otorgación a esta novela del Premi Joan Crexells no ha hecho cambiar un ápice mi opinión.

El cercle màgic, decía, es una novela detestable, plúmbea, falta de interés. La acción transcurre inacabablemente, en un pueblecito de Cataluña. He aquí algunos centros de esta acción: el hogar junto al fuego; la calle; una rebotica donde se reúnen los personajes del pueblo (los ricachos, el boticario, el cura...). El lector echará de ver en seguida toda la «novedad» que estos lugares encierran. Así no es extraña la fatiga que se apodera de él.

La novela plantea el problema del choque de un espíritu viajero y vagabundo —Hipòlit— y el de la familia tradicional, mezquina y sedentaria. La mejor o peor acogida que ella deba tributar al recién llegado depende de su posición económica. ¿Es rico? ¿Es pobre? Esta duda campea en la mayor parte de las setecientas páginas de la novela. Lo demás está dedicado al estudio de diversos tipos de la fauna rural. Un nutrido muestrario de personillas y personajes pueblerinos —niños, mozas, aldeanos, curas— se presenta ante los ojos del distraído ciudadano. Sin duda el señor Puig i Ferrter se propuso «instruir deleitando» sobre estos aspectos típicos de nuestra tierra. Pero nosotros agradecemos la intención. Ya estamos hartos de novela rural. Ya estamos hartos de pasiones labriegas y de amores pueblerinos. Es urgente —indispensable— que se eleve el tono social de nuestra literatura. Que desaparezca este ambiente pro-

vinciano y triste que fomenta tantas ideas equívocadas sobre su valor.

No me pesa insistir. La actual novela catalana, decía en el artículo citado, ha fracasado por falta de hombres.

Pero, sobre todo, por falta de ambientes. Porque hasta ahora la novela catalana ha sido predominantemente rural. Es decir, actuante en un solo terreno, en una sola capa social. ¿No es éste ya, por sí solo, un motivo de cansancio, de amaneramiento, de mediocridad? *Una de las causas —subrayaba más abajo— de la inexistencia de la novelística catalana, es la incapacidad que padecen nuestros novelistas para hacer que sus personajes puedan vestir smoking. De otra manera, para situar la trama novelesca en un trasatlántico de lujo, en un gran expreso europeo, en un hotel de primer orden. La novela catalana huele mal; huele a ajo y a terruño, y lo que es peor: no se siente capaz de evadirse.*

Cierto que en ciertos medios literarios se ha proclamado ya el retorno a lo castizo. Pero este retorno a los temas nacionales sólo es lícito de «vuelta» de un espíritu continental. Nunca de una manera primaria y labriega. El España contra Europa —Unamuno, Giménez Caballero— presupone un retorno de todos los valores cosmopolitas que fueron importados a nuestra literatura por la generación del 98. Un viraje. Las coplas bárbaras del fascista Curzio Malaparte sólo son admisibles tras una etapa de literatura europeizante, a lo Giovanni Verga, a lo Gabriele D'Annunzio. Nunca como un balbuceo. Si no todo lo contrario. Como un retorno de todas las morbosidades y de todas las complicaciones.

Esta estrechez geográfica se hermana aquí con el sentido de la realidad. El otro gran enemigo de la novela catalana, atada —maniatada— al «sens du réel» que predicaba —¡en 1880!— Emilio Zola. Aquí, por lo visto, no pasan los años para los escritores. Aquí no hay manera de evadirse de todo esto. Es curioso que *El cercle màgic* haya ganado un premio destinado —según los estatutos— a una obra de imaginación. La novela

de Puig i Ferreter carece de imaginación, como carece de interés y de calidad.

Como carece de fuerza renovadora. No es naturalmente exigible esta cualidad en la obra premiada. Pero debieron exigirla los otorgadores del premio. *El cercle màgic* es una novela que ocasionará posiblemente un vivo retorno de la novela rural y realista; es decir, de una generación de seguidores de caminos trillados. Cuando, en los tiempos que corren para la novelística catalana sólo urgen afirmaciones personales y rebeldías. Esto es lo que debieran haber tenido en cuenta los otorgadores del premio Joan Crexells: la calidad de modelo, que, sin querer, otorgaban a la obra de Puig i Ferreter. La responsabilidad literaria que esto implica.

No me pesa insistir. Estas verdades se transforman en tópicos porque hay que repetirlas mucho, dada la sordera literaria que va siendo endémica en nuestro ambiente. No me pesa insistir, repito. Estas verdades son la mía y la de todos los espíritus jóvenes que sienten un ansia de renovación y de sinceridad. Ya han pasado los tiempos en que precisaba «construir» prestigios para valorar la literatura recién nacida. Ahora sólo cabe una crítica severa e intransigente.

J. Puig i Ferreter, novelista estimable —*Servitud, Camins de França,* son obras cargadas de promesas— ha visto premiada su peor obra, *El cercle màgic.* Injustamente. Se nos dirá que no conocemos la obra inédita presentada. Cierto. Y esto impide una crítica más rigurosa. Se nos pedirá que indiquemos la obra que debiera haber alcanzado el galardón. Pero no es ésta una misión nuestra. Sí, solamente, evidenciar nuestra actitud. Una actitud que puede hallar complicidades en la frialdad de muchas de las opiniones que los intelectuales han emitido por mediación de la Prensa.

Pero a las que falta una franqueza noble, una decisión evidente, una energía juvenil.

[1930]

Teófilo Ortega ha publicado un libro de reportajes sobre el porvenir del teatro. *(Sesenta y nueve años después. Panorama escénico en el año 2000.)* Señalemos, en primer término, las posibilidades fecundas que para el libro periodístico encierra esta ordenación de opiniones alrededor de un solo tema, contraponiendo un conjunto crítico de gran interés al libro reporteril en uso, que nos informa de trescientas anécdotas distintas y sin sentido total. Teófilo Ortega pregunta a sus amigos —con preferencia a sus amigos jóvenes— cómo se imaginan el teatro del año 2000. Antes de cada opinión, Teófilo Ortega canta el elogio de los opinantes. Todos, a pesar de ser bien distintos en su producción y en su orientación estética, merecen un exaltado panegírico del colector. Pero acaso sería conveniente no confundir el deber de la hospitalidad, con el derecho a la propia actitud crítica.

La pregunta es un poco pueril. Pregunta cómo será el teatro dentro de sesenta y nueve años, acudiendo simplemente a la imaginación de cada cual, es un juego tan divertido como inútil. Una cosa es Julio Verne y otra, Wells. Una cosa es desatar la fantasía y otra, ordenar el porvenir con los datos del presente. Quiero decir que este libro de Teófilo Ortega debió haberse publicado después de otro libro en que se proyectara un esfuerzo para reducir a unidad las características del teatro mundial, 1931. Un panorama contemporáneo del teatro sería, realmente, un estudio lleno de interés. Y acaso pudieran extraerse directivas máximas para un futuro problemático.

Pero no ha sido ésta la intención del compilador. Y en la mayoría de los consultados está bien claro, por otra parte, que estudian el teatro del porvenir en función del presente.

Teófilo Ortega abre la lista de opiniones con la suya propia,

que pone en boca de un supuesto amigo. Según él, el teatro futuro tendrá para el espectador la misma incertidumbre que el deporte o que la tauromaquia. Apasionará por esta duda ante el desenlace. No se precisa bien en qué consista esta vaguedad final; y aun cuando el autor cita un ejemplo pirandeliano, no parece que su fórmula haya pasado las lindes de la sospecha o de la intuición.

Lo que parece preocupar a la mayoría de los consultados es el cinema; según unos, como presunto suplantador del teatro; según otros, como valor insignificante que no puede ni debe inquietar al arte escénico. La verdad está en la línea que une estas dos actitudes extremas. Desde luego, no cabe hablar de rivalidad cine-teatro; se ha hablado suficientemente sobre la diversidad de estos dos géneros para que sea preciso insistir. Lo que sí se notan son síntomas de mutua influencia, cuya duración no podemos precisar, pero que tienden a destruir la pereza ortodoxa de cada género (y los cinéfilos saben, por ejemplo, a costa de qué esfuerzos ha podido el cinema independizarse). De un lado, la influencia del teatro en el cine, óperas, revistas, diálogo teatral; de otro, la influencia del cine en el teatro (acción cortada, multiplicidad de escenas), y la misma utilización del cine para ciertas figuraciones teatrales (la primera vez por Erwin Piscator, en 1925).

Yo creo que cine, teatro, y en general todo el arte de nuestro tiempo, tiende, en líneas totales, a una fórmula de expresionismo. Me apresuro a aseverar que esta palabra no tiene aquí ningún sentido escolástico; no tiene nada que ver con la fórmula expresionista de Kaiser, ni con la postexpresionista de Franz Roh. No. Si no con una voluntad, cada día más clara, de dotar al contorno de cada objeto de un relieve más vivo, de exaltar la forma de las cosas, independizándolas y presentándolas con fuertes caracteres ante el espectador. Una crítica a lo Taine señalaría características vitales de nuestro tiempo como posibles explicaciones de este fenómeno. Subrayará el dinamismo de la vida actual que impide una concentración de atenciones, como cien, mil, diez mil objetos postulan a la vez

nuestros sentidos y nuestra curiosidad; como un practicismo acentuado aleja nuestra atención de las pequeñas cosas exquisitas. Una crítica a lo d'Ors nos señalaría este expresionismo, como una clara reacción contra el impresionismo decimonónico. Sea de ello lo que quiera, creo que el teatro de hoy y el de mañana —tiempos de sinceridades violentas— será marcadamente expresionista; es decir, rotundo, espectacular, magnífico, populista, ancho, político y social. Habrá también un teatro «de cámara» intelectual, presto a todos los juegos de la inteligencia y de arranque netamente surrealista.

Desaparecerá —debe desaparecer— el teatro medio, mediocre, sentimental y cursi de la clase media. Una vez más la burguesía será estéticamente una rémora. (En el cine actual pasa lo mismo. Es curioso que un «film» de avanzada puede proyectarse indistintamente ante un público de proletarios o intelectuales. En cambio, inexorablemente, es rechazado por ese público operetesco y cretino de las salas de lujo.)

Digamos, para terminar, que este libro de Teófilo Ortega, pretexto de estas cuartillas, está escrito en la misma prosa blanda, blanca, sencilla, de sus demás libros. Acaso convendría evitar alguna construcción arcaizante (por ejemplo, p. 175). En los demás nos hace pensar en el maestro Azorín, no sólo por su voluntad de sencillez, sino por su fina y exacta evocación de los clásicos.

[1931]

Tengo, para mi norma y guía —lo voy completando cuanto puedo— un gran cuadro sinóptico que podría titularse «Cartel del Gesto Cinematográfico» si su nacimiento hubiera de darle derecho a semejante bautizo. En él voy «clasificando» los actores por sus gestos, dentro de cada especialidad —cómica o trágica—. Complejo y vago es el tema para resuelto de una manera exacta. Y hasta difícil para logrado por una aproximación. Y sin embargo, y a pesar de mi poca destreza, me he hallado, ahora, al hojearlo de una sola vez, con curiosas revelaciones. A la manera del turista, desorientado por las encrucijadas del valle, que recobra rápidamente la noción de su lugar al observarlo desde un altozano.

Pero hablábamos del gesto.

El cual constituye, a no dudarlo, una de las más definitivas conquistas de cinema, frente al arte teatral. «Pero —se me objetará..., —acaso en el teatro no existe el gesto? —Y ese ademán maravilloso de Ricardo Calvo, de Sarah Bernhardt, de Vera Vergani, de Ernesto Vilches?...» Perfectamente: pero como hacía decir a un cinéfilo, Felipe Sassone, en un artículo publicado en «A B C» (19 de enero de 1928), «La actriz y el actor de cine no se equivocan jamás, porque sólo se fijó en la cinta su acción cuando ya estaba expurgada de equivocaciones. Su interpretación es una, única, la misma de siempre, y escapa a todas las vicisitudes hijas del tiempo y de la casualidad». De esta manera los altibajos que inexorable y humanamente tienen todos los actores quedan, virtualmente, eliminados.

El cine, pues, concentra su atención en el gesto, capaz de ser agudizado hasta la obsesión visual, por medio de los «primeros planos». «El cine no soporta la máscara como el teatro»

ha dicho Béla Balazs *(Des sichtbare Mensch oder die Kultur des Films).* Fernando Vela *(El arte al cubo* —Cuadernos Literarios, núm. 19—), llama a la visión de la faz, en primer plano, «microscopia del gesto».

El gesto es, pues, el centro exacto del arte cinematográfico.

Acentuad el gesto en el teatro y obtendréis el guiñol. Suprimidlo en el cinema, y habréis ocasionado su muerte.

Ahora bien: ¿todos los gestos son iguales ante sensaciones idénticas? No. Esto depende de la individualidad del actor, en primer lugar. En segundo lugar, de la situación de dicho actor en su época.

La afirmación que yo hago, respecto al gesto cinematográfico (teniendo en cuenta ese esbozo de sinopsis gráfica que del mismo he trazado), es la siguiente: la evolución del gesto cinematográfico, tiende gradualmente al mínimum. Esto es el tiempo. En cuanto al espacio, la misma tendencia se observa, pasando del gesto cinematográfico europeo al americano. La fórmula ideal referente al gesto como expresión de sensaciones, es máxima impresión en el espectador, lograda con el mínimo gesto.

Entiéndase: esto no es una ley absoluta; general, simplemente y —por lo demás— bien fácil de constatar.

Hemos dicho que la tendencia gradual del gesto tiende a hacerlo de cada vez más breve y más expresivo. Concentrar el gesto —un tic nervioso, un parpadeo, una mueca de los labios— sin quitarle ni un ápice de dramatismo y de vigor.

Queremos anotar, en esquema, el paralelismo del arte y el gesto de la siguiente manera: gesto amplio —arte teatral. Gesto mínimo —cinema puro—. Esto es una especie de teorema, que procuraremos demostrar.

En efecto: Los orígenes del arte mudo se encuentran germinados al arte teatral. Ha dicho Sebastià Gasch («La Gaceta Literaria», núm. 29) sintéticamente: «Actores de la "Comédie Française" declamando ante el objetivo, en Francia. Delicuescencias enfermizas, en Italia...». Sí, es la época de «los siete pecados capitales» interpretados por una artista ¡tan tea-

tral! como Francesca Bertini, ídolo de las criadas y de los hor teras de 1914.

«Y, muy pronto —sigue diciendo Sebastià Gasch— una ráfaga de aire fresco: los primeros films americanos. El verdadero nacimiento del cine.»

Alto. No es —todavía— «el verdadero nacimiento del cine». Sí, su concepción triunfal. Su cambio —trascendental y definidor— de ambientes, de escenarios y de argumentos. Pero ateniéndonos al gesto —claro guía— lo seguimos hallando amplio y fuerte: máximo, teatral, todavía. Si acaso, una evolución hacia la naturaleza: películas del Oeste americano, caballos, cow-boys, casas de madera, montañas roquizas, «películas de episodios...» ¡aquéllas famosas películas de episodios que llegaron a apasionar nuestro ánimo con las luchas entre «malos y buenos», para la conquista del plano o del tesoro inencontrable!...

Quien quiera cerciorarse del paralelismo de época, compare el gesto ampliamente trágico de los polichinelas italianos en auge: Francesa Bertini, Amleto Novelli, Pina Menichelli, Gustavo Serena, con el gesto ampliamente jocundo y fuerte de aquellos idolatrados Eddie Polo, William Duncan, conde Hugo, héroes de cien mil hazañas, propicias a nuestra franca admiración de niños.

[1928]

No hace mucho tiempo, tuvo lugar en las Galerías Dalmau una exposición de maquetas arquitectónicas, obra de unos cuantos espíritus jóvenes y renovadores. Arquitectos de las últimas promociones —Puig Gairalt, Alzamora, Illescas, José Luis, Sert, Torres, etc.—, expusieron una serie de proyectos de un interés extraordinario. Un nuevo sentido de la arquitectura presidía las obras de la exposición. Un sentido hecho de razón y utilidad, de pureza y concisión.

Nueva arquitectura. ¿Por qué no, lisa y desnudamente, «arquitectura»? La arquitectura vieja apelaba a la escultura y a la pintura, al efectismo y al simbolismo. La «arquitectura» joven sabe profundamente el sentido utilitario que la justifica. Por ello se basa en módulos geométricos y en un practicismo insobornable.

Por ello las casas regidas por este imperativo juvenil, son casas soleadas y abiertas, ventiladas y amplias. El fin a que se dedica la vivienda es el que marca, en último término, su orientación arquitectónica y le da una forma determinada. No uniformismo. Cada casa tiene una psicología peculiar que la define. Recuérdense —en la exposición citada— los tipos de «clínica», «club de deportes», «aeropuerto», tan distintos entre sí, con un tan subrayado carácter. A contraponer al tipo uniforme de edificio que alberga —entre nosotros— las más diversas instituciones.

Esta lógica estricta que caracteriza tan agudamente las obras de los arquitectos jóvenes, les impele a eliminar inexorablemente todo asomo de inútil decorativismo. Desnudez, geometría, lógica, comodidad, he aquí, en suma, los objetivos de la nueva arquitectura, planeada en sus trazos fundamentales por el célebre arquitecto Le Corbusier.

Es evidente que uno de los países donde tiene un valor apostólico esta cruzada en pro de la nueva arquitectura, es el nuestro. Barcelona ha sufrido una pléyade enorme de arquitectos que en los alrededores del Novecientos han inundado su recinto de edificios de merengue, de bordado, de barroquismos falsamente geniales y de hierros decorativos. Todos los simbolismos absurdos, todos los ringorrangos dislocados han cabido en las fachadas del Ensanche barcelonés.

Frente a todo este monstruoso montón de garabatos avanza como una fórmula urgente de higiene artística, esta nueva promoción de arquitectos jóvenes. Muy lentamente todavía, apuntan como una esperanza en el porvenir. Precisa, empero, que en la embriaguez de la nueva estética no se olviden dos peligros enormes. Uno lo señalaba —en la revista «Hèlix, 9»— un joven pintor, Josep Claret, al expresar su temor de caer en un horrible «barroquismo metálico» cuyas características pueden precisarse. El otro peligro lo señalaba yo, en las fechas de la exposición citada, cuando temía que las nuevas escuelas introdujeran sus fórmulas, a ciegas, entre nosotros. Sin tener en cuenta que, en cada país, las condiciones climatológicas imponen una serie de modificaciones a los tipos arquitectónicos.

Evitando esto debe marcharse a toda prisa a realizar estas dos incorporaciones de urgencia. La incorporación geográfica, a la zona de nueva arquitectura que delimitan las nuevas construcciones alemanas, francesas y belgas. La otra es una incorporación —cronológica— a nuestro tiempo. De pura lógica. Que no sea posible habitar, en adelante, en casas góticas o neoclásicas, en estos tiempos de automóvil, aeronave y «subway».

[1929]

«La Revista» acaba de editar —traducida al catalán— la conferencia que Karl Vossler dio hace unos meses en el Ateneo Barcelonés. Esto y el tema —*La literatura universal i les literaratures nacionals*— hacen oportuno este comentario. Aparte de ser Karl Vossler una personalidad, cuya envergadura intelectual no hace precisa una actualidad transitoria para fijar sobre ella un núcleo de atenciones selectas.

Karl Vossler es profesor de Filología Románica en la Universidad de Munich y ha enfocado una gran parte de su obra científica hacia el Sur. España e Italia. Son bien conocidos sus estudios sobre Leopardi, sobre la Divina Comedia y la *Carta Hispánica* que reprodujo, no hace mucho, «La Gaceta Literaria», de Madrid.

Vossler, además, debe ser considerado como el revolucionador de la ciencia filológica, a la que ha dotado de una espiritualidad, de un idealismo, entrevisto ya por Humboldt y por Croce, opuesto al sentido árido, materialista, frío, que privaba entre los antiguos filólogos. Ha vivificado la filología con inyecciones de humanidad.

Vossler, nos interesa, finalmente, porque su introductor es España, ha sido un escritor catalán: Manuel de Montoliu. Manuel de Montoliu ha traducido las obras capitales del profesor alemán, y él fue quien lo presentó a nuestra Universidad, durante su última gira conferencial.

La literatura nacional i les literatures nacionals, nos ofrece un tema apasionante. El de las fronteras literarias y el de la posibilidad de superarlas.

Vossler, en efecto, recuerda cómo sucesivamente se han

producido, a través de la historia, modas literarias de categoría internacional o supernacional: el amor cortesano en la Edad Media, el bucolismo en el Renacimiento, las anacreónticas del XVIII, la bohemia romántica del XIX, etcétera. Temas superficiales, de habilidad literaria, que no traicionan el fondo racial, nacional e inajenable de cada escrito.

El nacionalismo literario se agudiza en épocas de pugna y de fervor. Recoge motivos populares y elementos típicos. Y está al margen de esta sucesión de modas internacionales a que nos hemos referido.

La literatura universal —*Weltliteratur*— no puede estar sujeta a límites definibles. Es una superación en un sentido de pureza. Cuando esta pureza y esta superación fallan, es preciso acogerse a un sentido nacional, patriótico, sentimental, que produce un entusiasmo por vías contradictorias. Hay que reconocer, por otra parte, la vaguedad de este concepto de *Weltliteratur*. Ya Vossler lo define como una aspiración. Como una efusión del espíritu. Y no como un imperialismo ambicioso. Si no buceando en una profunda humanidad. «Su lenguaje debiera ser una voz cordial, sin gramática, sin convenciones fijas, siempre móvil, dócil, fresca, inmediata, penetrante de alma a alma, y a todos familiar.» Consignado este exponente de humanidad como básico para aspirar a constituir una literatura universal. Vossler anota algunos momentos de comunidad literaria europea: Roma, la Edad Media, el siglo XVIII, en los que se aproximan las espiritualidades nacionales un tanto difuminadas. Vossler quisiera —en un puro aspecto literario— llegar a esto; a una superación de los nacionalismos que ofuscan el recto sentir. He aquí unos párrafos inolvidables de su conferencia: «Se puede preguntar y descubrir —dice— qué nación de Europa posee la cultura más rica, la ciencia más profunda, la poesía más fuerte; si la palma corresponde a los franceses, españoles, ingleses o alemanes. No nos referimos con esto a la inteligencia, sino al gusto, sentimiento y voluntad. Esta clase de preguntas tienen su origen en las ambiciones nacionales y son científicas; flamean en tiempo de guerra, mientras pierden

su virulencia y se adormecen en tiempo de paz. Es preciso que las exaltaciones y celos nacionales y regionales cesen si queremos escuchar la cosa humana de la poesía. Mientras encienda el cielo el resplandor de las hogueras terrenas y pasionales, no podrán verse las estrellas».

Todo esto dicho —maravillosamente— por Karl Vossler aquí, en Barcelona, es muy significativo. Porque yo he pensado, si no es explicable la ausencia de calidad europea, internacional, de que adolece la literatura catalana por la profusión, verdaderamente extraordinaria, de «Manelics», «Senyors Esteves», «Margaridós», «Estudiants de Vich», «Rosós», «Floristes de la Rambla» y otros tipos más o menos «pairals», que «pacen estrellas» en el firmamento literario de Cataluña. Y en cuyo derredor se ha producido una literatura guiada por aplausos de galería, mediocre, provinciana y triste.

[1929]

Se juega con lo negro como si no fuera más que eso: un color. Pero va siendo ya hora de que se precisen deslindes y de que la vieja guardia de Occidente dé la voz de alarma. ¿No será lo negro algo más grave: un peligro, por ejemplo? Demasiado hablar del peligro amarillo; demasiada obsesión. He aquí el peligro negro, que todavía no tiene su Keyserling, pero que ya tiene numerosos Colones vigilantes.

Tomémoslo a juego, como queráis. «Jazz-band» y nada más, bueno. Pero resulta que un «espiritual» cantado por los negros de Utica hace llorar de una manera grasa y desleída a nuestras estetas más «à la page». Y un tango —criollo— pringa de sentimentalismo los patios y las azoteas. Y Al Jonson, en broma, patetiza de veras. Y King Vidor, en su mejor film «Hallelluja», nos emociona con ese animal religioso y sublime que es el negro. Y Paul Morand... Y Eugene O'Neill...

Los negros vienen a Europa, donde nadie les lincha.

Europa los acoge como una ducha clara de niñez. Divierten a la pobre vieja. Hay una fatiga intelectual en todos sus centros de producción; por eso acude a lo primario: a la fotografía, al cinema, al «jazz».

La «aristocratie nevropathique de cerveau surmené», que según Epstein es quien produce la literatura y las artes europeas, se siente un poco renovada al dejar, por un instante, todos los caminos de morbosidad, artificio y metáfora. (El dadaísmo se explica de esta manera.) Y buscan un arte de planos simples; una ingenuidad. De aquí el éxito de los «films» documentales, de los dibujos infantiles, de las obras de arte primitivo.

La fatiga —dice Jean Epstein— es un factor de nuestra civilización. Exacto. Pero añádase que por vía doble. Como

acción en busca de caminos inéditos por su dificultad, y como reacción postulando las zonas claras del arte más primario.

Reducido a puros términos literarios el peligro negro sólo se ha convertido en presencia próxima con la traducción del magnífico *Decamerón,* de Frobœnius. (R. de O.) Con valor de pasto minoritario. Pero ahora «Cenit» ha lanzado su apretada *Antología negra* a la voracidad de las multitudes. Esta antología es obra de este hombre vibrante y violento, tatuado de climas distantes, que es Blaise Cendrars. Alguien —Frobœnius— como él; nadie mejor que él.

Es muy interesante esta «Antología». Blaise Cendrars ordena las narraciones por materias: leyendas cosmogónicas —donde se diría que resuenan ecos bíblicos—; fetichismo, totemismo y simples narraciones anecdóticas y maravillosas. Hay poesía en estos cuentos de Cendrars; metáforas bellísimas de una audacia y de una novedad sorprendentes. Canciones y letrillas de baile, refranes y fábulas. Todo el fruto de una civilización antigua y estancada.

Y luego esas palabras —«samokunka», «sedinvé», «udeyandeya», «samba», «kaskapaleza», «bulané», «litaolané»—, bruñidas como espadas nuevas, ¡palabras para escribir jitanjáforas! Palabras poliédricas para sustituir nuestras palabras gastadas. Que nos gustan como un juguete; que me gustan a mí, hombre civilizado que sigo creyendo que una de las cosas más bonitas que nos ofrece la civilización la constituye un húsar montado a caballo.

[1931]

María Luz Morales, la admirable escritora, acaba de iniciar en su página dominical de «El Sol», una singular encuesta sobre el moderno atavío masculino. Para ella ha sido requerida la opinión de altas personalidades literarias y de sastres famosos. A mí —que, evidentemente, no soy sastre ni tengo personalidad literaria, no se me ha interrogado—, lo cual no obsta para que yo tenga mi opinión, que voy a exponer en estas columnas.

Larra publicó en 1833 uno de sus mejores artículos. Quizás el más firme definiendo el espíritu nacional. Titulábalo: *En este país.* Hoy, en 1928, podría escribirse su paralelo. En tono menor, naturalmente. (Frente a Larra no se concibe otro...) Hay que evolucionar, empero, el tema. Cambiarle de ambiente: del geográfico al cronológico, conservando siempre, en la mano, la fusta satírica. En vez de hacer guerra a la frase —sistemática, estúpidamente despectiva— «¡cosas de este país!», luchar contra el remoquete rutinario: «¡cosas de hoy en día!», que andan también en los labios de la gente.

Nuestras abuelitas y las personas de «cierta edad» tienen un gesto asustadizo y aparatoso cuando se refieren a ellas. «¡Calle usted!; ¡las modas de hoy en día!; ¡las maneras de hoy en día!; ¡las libertades de hoy en día!; ¡las ideas de hoy en día!» Según ellas hemos llegado al máximum de la inmoralidad, de la indecencia y del pecado. Porque antes no debía de haber inmoralidad, indecencia, ni pecado —pensamos nosotros—. Y entonces chillan como tarascas: ¡Sí! ¡Pero se ocultaba! ¡Se reprimía a fuerza de discreción!». Lo cual nos satisface sobremanera porque nos hace conocer que el horrendo pecado de nuestra generación no consiste sino en un avance hacia la con-

quista de la Sinceridad. Y donde ponemos sinceridad, bien podríamos poner —entendiéndolo rectamente—, nobleza. Desaparición del engaño, visión más exacta, más desnuda de la vida. Verdad.

Ni despectivos ni demasiado optimistas con nuestra época. Analicemos los hechos de antaño y hogaño. Las juventudes, por ejemplo... «¡Los jóvenes de hoy en día!», es la frase que obtiene más éxito entre los que suspiran por las antiguas normas, a juzgar por las veces que lo repiten...

Los jóvenes de hoy en día... No hace mucho leía yo una novelita corta de don Ramón del Valle-Inclán *(Ecos de Asmodeo* —estampas isabelinas—; creo que está incluida en *La Corte de los milagros).*

Resaltan allí con un pintoresco color anecdótico, pinceladas características de la época: barricadas, intrigas palaciegas, conspiraciones revolucionarias... Pero entre todas nos interesan —hoy, aquí, ahora—, unas visiones magistrales de cómo se divertían los jóvenes madrileños de los tiempos de Isabel II; aristócratas huecos, vagos, ignorantes, achulados, cuyas «juergas» en los cafés de cante ha descrito admirablemente el autor de *Tirano Banderas.* Y pensaba en los jóvenes de hoy, esos jóvenes a quienes llaman de cabeza dura porque curten su juventud en los campos de deportes.

Es evidente, de toda evidencia, que todo el tiempo en que estos jóvenes permanezcan practicando el deporte —y hasta viéndolo practicar—, dejarán de desgastar su mocedad en otros lugares más perniciosos... Se achaca a la moderna juventud una ausencia absoluta de espiritualidad. Quizá. Pero no olvidemos que en las generaciones pretéritas, la espiritualidad solía ser una «pose» de moda llevada al último extremo de la cursilería: por ejemplo: el romanticismo trasnochado de los horteras de fin de siglo...

Sentemos, pues, que la generación joven actual no es peor que las que le han precedido, como ha querido suponerse. En

conjunto, es más equilibrada y más fuerte que las demás. En cuanto a su modo de ataviarse, que es quizás el punto en que es más combatida, pronto tendremos ocasión de ver hasta dónde tienen razón sus impugnadores... (Seguimos oyendo las voces escandalizadas: «¡los trajes de hoy en día!»; ¡las modas de hoy en día!».) Ya compararemos.

Hemos dado un rodeo generalizador —acaparador—, en torno al objetivo. Un movimiento de estrategia. A un tiempo de frente y de flanco. Nos aproximamos al tema. Adelante.

El hombre del siglo XX —nos referimos, claro está, a la generación recién llegada— ha sido acusado de vestir con afeminamiento. Falso, evidentemente falso.

Pero no nos apresuremos. Y vayamos por partes.

En primer lugar: ¿No será la mujer la culpable? ¿No es la mujer la que tiende al atavío masculino —trajes sastre, corbatas varoniles, pelo a lo muchacho, etc.— y no produce en las gentes la idea contraria: la de que es el hombre que tiende al atavío femenil?

Hay quien ve en los pantalones anchos —que parece continúan de moda (no hablemos de los estúpidos y pasajeros «chanchullos»), entre los hombres—, un remedo de las faldas de la mujer. ¿Por qué? Acaso a tiempo que los pantalones se alargan y se ensanchan, ¿no se acortan y se estrechan las faldas de la mujer? ¿Dónde está, pues, el parecido?

En cuanto a la calidad de las ropas, nunca había vestido el hombre de un modo tan reciamente varonil, como ahora. Quien niegue esto demostrará no conocer en absoluto la historia de la indumentaria. Lo mismo puede decirse respecto al tocado. Pues qué: ¿Son más varoniles los cabellos largos y los jubones sedeños del siglo XV? ¿Quizá lo son más los trajes de terciopelo, acuchillados de seda del XVI? ¿Y las piernas al descubierto enfundadas en medias de colores? ¿Acaso los sombreros plumeados, las hebillas de plata y los cuellos de primorosos encajes del XVII? ¿O las pelucas blancas y las casacas de seda

del XVIII? ¿O los talles ajustados, los pantalones ceñidos y las corbatas de encaje del XIX? Decidme qué pensaríais del más furibundo de los «pollos-peras» si les vierais ataviados con trajes de seda o corbatas de encaje.

Hay otro alegato en favor de las modas actuales: la comodidad. Los dandis del siglo XX no necesitan atosigarse con estrechuras incómodas: el dandismo moderno se resuelve tranquilamente, sin más preocupación que la holgura de los trajes. Y esto es una consecuencia de los tiempos. Los trajes de hoy deben permitir moverse con desembarazo, para correr tras un tranvía en marcha, por ejemplo. Esa preocupada despreocupación con que podríamos calificar el arte del dandismo, alcanzan en nuestros tiempos una facilidad extraordinaria.

¿Es que estamos atravesando una de esas crisis del dandismo de que María Luz Morales hablaba no hace mucho? Quizá. De todos modos, es evidente que nuestro execrado «pollopera» es un hombre con muchas menos preocupaciones indumentarias que, por ejemplo, cualquier petimetre de la Restauración.

[1928]

«La verdadera diferencia entre el clasicismo y el romanticismo consiste en que el segundo tolera los cuerpos deformes», decía recientemente Jean Giraudoux. En este aspecto, nuestro tiempo marca una aspiración al patrón clásico. Que puede comprobarse con el auge de la pasión deportiva.

El deporte —como fenómeno interventor de la espiritualidad de nuestro tiempo— ofrece muy interesantes facetas al observador. No es solamente el músculo y el nervio los que reciben su estímulo tonificante. Sino que toda la faz de nuestro tiempo aparece trastornada por su presencia.

He aquí la moda, por ejemplo. Modistas tienden a hacer patente bajo las vestiduras, una fuerte complexión juvenil. Musculosa y elástica.

Recordemos, por contraste, las modas del ochocientos. El Remonticismo imponía sus siluetas delgadas, palidez —al claro de luna— era un sello de elegancia indubitable. Las ojeras de Margarita Gautier aparecían reproducidas en todos los rostros juveniles. Un suspiro a tiempo, un lánguido desmayo, una ensoñadora ausencia de la tierra, imponían heroínas a los rimadores. Rimadores de talle estricto, frac azul y una turbulenta melena.

Nuestro tiempo —como un claro retorno a una normalidad, a un clasicismo, a una realidad— actúa como un antídoto saludable. Ya los poetas no cantan irreales madamitas de bucles dorados y frágiles talles. Sino que —acordes con el vitalismo ambiente— saben hallar una clara emoción poética en el gesto enérgico de la tenniswoman, en el bello ariete que es el cuerpo de la nadadora rompiendo el agua, en el arco tenso de la caballista, en el ritmo magnífico de la danzarina —danza es deporte— o en el gesto aguzado de la motorista.

La motorista —Fémina dominando al monstruo rugidor— ha sido un repetido motivo lírico. Uno de los poetas de la riquísima hornada andaluza de última hora, Juan Sierra, escribía un poema: *Conductora de coche,* cuyo primer cuarteto glosa conceptuosamente el contraste de las manos blancas sujetas a la dureza del volante:

Jóvenes cinco lirios atrevidos
en el metal que rige el movimiento,
de las blindadas ruedas; chal al viento,
paralelo de líneas y sonidos.

Un nuevo poeta, de cuyo nombre no quiero acordarme, glosaba así una idea parecida:

Manos engarzan nieves al volante
—rueda de la fortuna de la prisa—
vuelan los terciopelos de la prisa
rotos por el torpedo equidistante.

. . . . . .

Arda la luz voltaica de los faros
desfloradora de tenebridades
y vampiresa de silencios yertos
única en el recuerdo de los raros
árboles, emisaria de ciudades,
risa sobre la yedra de los muertos.

¡Quiero fuente de lirismo este del gesto audaz —deportivo— de la mujer nueva! ¡Qué poesía más auténtica, más viva, más actual! Que no se escandalicen los que, todavía, ven la vida tras esas gafas cuadradas de los románticos. Que no se escandalicen esos que andan todavía buscando por ahí damitas pálidas que cantar. He aquí otra muestra jovial del nuevo ritmo de las cosas. El poema *Eva Askwith* con que Sebastià Sánchez-Juan, nuestro poeta de vanguardia, canta a la famosa campeona del «Dirt-track» en el Estadio de la Exposición.

Eva
—vestida de motorista
apareixent al dirt-track,
petita, de passa birrítmica
Askwith.
Ja és dalt de la moto.
Campiona del món de carreres en pista de cendra,
motociclista de pressions maternals,
hurra!
Feliç de mi si pogués obtenir de la teva encaixada
l'aproximació a una poma més dolça
que la poma del récord que acabes d'abastar.

[1929]

SUPERREALISMO

Creo de necesidad crítica traer con una cierta insistencia a las páginas de los periódicos de gran público, las escuelas y las ideas que suelen vivir en un grato recogimiento cenacular. Despreciando risitas e incomprensiones. Al fin y al cabo el superrealismo debe interesar: es la más intensa revolución espiritual que ha sufrido el mundo en lo que va de siglo. Importa mucho también desterrar vaguedades de léxico y nebulosidades de idea. Hay mucha gente que habla de superrealismo sin tener noción alguna de lo que ello pueda ser; lo cual no impide, naturalmente, la ironía barata o el chiste zafio.

Tampoco es el superrealismo una suerte de *argot,* o de clave mágica mediante los cuales la nueva juventud se sitúa al margen de las generaciones anteriores. No. El superrealismo sólo consiste en explorar los más profundos pozos del espíritu humano. Del subconsciente. Del sueño. Cualquier hombre que describa de una manera auténtica y veraz las imágenes surgidas en su interior durante el sueño; habrá escrito un texto superrealista. Precisa, solamente, que este hombre sepa eliminar todas sus veleidades estéticas, formalísticas y lógicas. Que escriba de una manera automática, pura. Las obras realizadas dicen claramente como esta desencadenada fantasía, sin amarras con la realidad, produce obras profundamente poéticas. Bellas. Y, sobre todo, de una sinceridad extraordinaria.

En un sentido más profundo el superrealismo representa un fenómeno paralelo al Romanticismo. Ambos movimientos implican una victoria del Yo espiritual por encima de todas las normas de estética y razón. Del superrealismo puede esperarse una labor enorme. Su paso no podrá ser olvidado ya por ningún escritor del porvenir.

Andrenio decía una vez que la crisis de nuestra actual lite-

ratura era una crisis de pereza: «La literatura homeopática e incoherente; imágenes sueltas, pensamientos diseminados sin orden ni concierto, bosquejos menudos, lo monográfico sin precisión (que sería lo propio de la monografía), es mucho más fácil que las composiciones coherentes y trabajadas». Andrenio, en general tan comprensivo, pecaba en este párrafo, de incomprensión. A lo que tiende, precisamente, este sector de la nueva literatura es a trasmitir íntegramente esta sensación le balbuceo, este temblor de natividad, este calor creacional de la obra. Cuando cada uno de estos embriones se ensambla a los demás, constituyendo la obra regulada —*coherente*—, pierde su vitalidad estremecida y nueva.

En cualquier deshilvanado hai-kai de poeta joven hay más *poesía* que en una serie de octavas reales de José Zorrilla. No hay, en cambio, música, retórica, teatro. No es una obra *trabajada* y *coherente*. Y, sin embargo, ¡qué perfume de poesía, de belleza!

La nueva literatura tiende en un gran sector a poner de relieve este momento tibio y divino de la creación. La ascensión de la idea subconsciente a la consciencia de la obra planeada. Con todo el itinerario anímico de cada viaje. El de cada idea, el de cada imagen, el de cada verso. Sin una ulterior «puesta en limpio».

Ahora puede observarse esto, de una manera amplísima, en el último libro de José Martínez Ruiz, *Azorín*.

Azorín acredita su posición de hombre del 98 con esta maravillosa capacidad de rejuvenecimiento; con esa magnífica ductilidad que elimina cualquier acartonada postura de senectud. *Azorín* ha titulado su último libro: *Superrealismo*. Y ha escrito debajo: *Prenovela*.

Prenovela: novela en preforma. Laboratorio de la novela. He aquí lo que es este libro reciente de *Azorín*. ¿Narración? ¿Ensayo? Éste es un libro cuajado de vaguedades y de penumnumbras; un libro donde se acentúan una serie de características que no es difícil señalar en lo más antiguo de la obra azoriniana. La presencia de subconsciente, por ejemplo, insi-

nuada en forma de *devaneos ideales,* de dudas, de tenues vacilaciones, de digresiones distraídas, se encuentra ya en los primeros libros de *Azorín.* Y, posteriormente, en su teatro.

Así, podría decirse: *Azorín* ha sido un superrealista *avant la lettre.* El superrealismo azoriniano, sin embargo, no es lanzado por André Breton en su célebre *Manifeste du surréalisme* (1924). Es un superrealismo heterodoxo, híbrido. *Azorín* no se decide a cortar decisivamente las amarras que le unen a la realidad. Su fórmula podría condensarse en aquellas palabras de Goethe: «Tened en cuenta la realidad, pero apoyad en ella un solo pie». Para *Azorín,* en efecto, la realidad sólo es un punto de partida. Su primer apoyo ideológico es siempre una sensación. *Azorín ve, oye, siente,* una realidad próxima. Y sobre ella va construyéndose la fantástica forma extrarreal (superrealista). En ocasiones, el punto de partida es un complejo de sensaciones; más rico y sugeridor.

Superrealismo aspira a recoger de una manera automática, el diálogo interior del novelista. La lucha en que se debaten dos situaciones, dos ideas, dos imágenes, dos fines. Cómo van desfilando los leimotivos de la obra: primero entre neblinosa vaguedad; luego más destacados y limpios. Estos motivos son predominantemente rurales; típicamente azorinianos. Cosas de la tierra de Monóvar y de Alicante; escenarios que se repiten en tantas obras. Y, sin embargo, con qué finura siempre; con qué limpieza. ¡Aprendan eso nuestros novelistas rurales que no han acertado a describir el terruño más que a través de un realismo de alpargata y mugre!

Superrealismo se lee con interés. Como prenovela. Como taller espiritual de novelador. Como prueba. Si todo esto no bastara, sobraría con ese estilo suyo minucioso, cristalino, límpido, tibio de sol y oloroso de azahar.

[1931]

Sobre pintura surrealista (Ángel Planells)

La primera reacción crítica ante los cuadros de Ángel Planells expuestos en el Salón del «Heraldo de Madrid» es la de situarlos en la zona de influencia de un hombre de sino escandaloso en la literatura y en la plástica: en la zona de influencia de Salvador Dalí. Efectivamente, Ángel Planells se ha formado en Cadaqués, en el pueblecito catalán de la luz recortada y dura, donde Salvador Dalí ha pintado lo más característico de su obra; y en Ángel Planells hay para Salvador Dalí una devoción filial. Autodidacta, con una cultura plástica muy escasa, Ángel Planells ha tomado de Salvador Dalí la contextura cromática de sus sueños. Esto nos plantea una delicada cuestión. El surrealismo —digamos surrealismo siempre, sin obsesión escolástica— es un tipo de creación absolutamente personal, que no puede someterse a postulados de ningún género. No se puede hacer surrealismo como se hace futurismo o modernismo. Sino que a la voluntad de creación deben acompañar una serie de condiciones psíquicas intransferibles: visión interior, sueño preciso, capacidad de recuerdo, etcétera. Por eso nos parece inaudito encontrar un tipo de plasmación uniforme en dos pintores surrealistas. En la copia de la realidad podemos encontrar versiones afines. Pero, ¿qué decir de un campo de visión donde toda objetividad está proscrita y cualquier realidad es una pura entelequia? Éste es un serio reproche que oponer a la pintura de Ángel Planells. Acaso intentaríamos atenuarlo por esa misma incultura artística de que hemos hablado, que le hace aceptar como formas expresivas las que tiene más próximas. Pero en general, dentro de este tipo de pintura debe rechazarse violentamente cualquier sombra de afinidad. El caso, por ejemplo, de Benjamín Palencia en su etapa penúltima, en la que, conocida su trayectoria artística —culta—,

nada podía justificar las influencias que —del mismo Dalí— estaban patentes en sus obras.

Ahora bien: ¿es tan inmediata como se oye por ahí la semejanza de Ángel Planells y el autor de «La femme visible»? Yo creo que no. Salvador Dalí tiene —y esto ha sido señalado ya— una tradición académica intensa; digo académico en el más noble de los sentidos; en el de orden, medida, solidez, inteligencia. Sus telas de 1925, por ejemplo, son de un sentido constructivo perfecto. Pues bien: aun cuando la «volte-face» del famoso pintor catalán ha sido diametral, hay algo, en sus más desaforados insomnios, de ordenado en función de conjunto; de académico. Por ahí —sutilmente— deslindaríamos su pintura de la de Ángel Planells. En Planells, junto a los mismos elementos —a veces calcados— todo constructivismo consciente está lejos. Si acaso hay arquitectura en sus cuadros es una cosa meramente intuitiva, con ese sentido del equilibrio que tienen hasta las artes más primitivas.

Otro tema que nos asalta ante la pintura de Ángel Planells es éste: ¿Es la pintura un arte adecuado para la plasmación de los estados superreales? Alguna vez me ha tentado este tema, y he dicho resueltamente que no. Por esta razón: las imágenes subconscientes surgen de un modo que denominaríamos fluvial. El hilo del sueño no se corta jamás. Cambia, fluye, corre, circula. Si la interpretación surrealista debe recoger la eclosión automática del sueño, la percepción de «un momento» del mismo presupone necesariamente una traición. Contrariamente, las artes de movimiento —literatura, música,cinema— son, a mi juicio, las únicas adecuadas a la expresión surrealista.

Situaremos, por tanto, y en principio, toda la pintura surrealista en un plano sospechoso de heterodoxia. Pero habremos de aceptar con análogo interés estético toda la producción que forzosamente, sin embargo, habrá de venir estigmatizada por esta imposibilidad inicial.

Aparecen en Ángel Planells muchos motivos típicos de la escuela surrealista. (Aquí cabe una afinidad —«humana»— mucho más que en la técnica.) La obsesión de la sangre, de lo

desarticulado, de lo desgarrado, de lo imposible. La más turbulenta de las visiones sobre mares de nubes, sobre mares de agua; con ríos de arterias y de venas; con islas de ojos o de manos. No es todo igualmente sentido por Ángel Planells, y hay ocasiones en que el artificio mecánico está muy visible. Entonces no tiene gracia; debe valorarse simplemente los juegos de color, a veces muy acabados y decorativos. A veces, sin embargo, se nos transparenta torturado, ido bajo sus cielos costeros de Cataluña a continentes desviados de la atmósfera de nuestro alrededor, donde las cosas tienen un perfil exacto y nuestros pies se apoyan firmes —implacablemente— sobre la tierra.

[1931]

Gabriel Alomar y los jóvenes

Gabriel Alomar, habita estos días estivales una casita rodeada de jardines en el Terreno, el barrio cosmopolita de Palma de Mallorca, que se extiende a las plantas del castillo de Bellver.

Gabriel Alomar, a la vista del más puro azul mediterráneo, vive en esta tierra maravillosa, rodeado de sus libros y de sus hijos, solitario, y como en una profunda reconcentración de energías intelectuales. Escribe, piensa, crea. A ratos, medita: proyecta o rememora. Siempre, una exaltación, un dinamismo, una aguda vivacidad le llenan. Es joven, auténticamente joven este espíritu de Gabriel Alomar, fino y fuerte a la vez. Habla con una vehemencia entusiasta. Nosotros hemos ido a oírle a su casa apacible de Mallorca, para captar las huellas de sus movimientos espirituales. Sobre la gran terraza, dominando la bahía de Palma, Gabriel Alomar habla. Nosotros preguntamos, ponemos los trampolines para que salten a la pista las ideas del maestro. La nueva literatura, la nueva juventud, el superrealismo... (Gabriel Alomar ha hablado de futurismo mucho antes que F. T. Marinetti hiciera suyo el nombre —que no el espíritu— de la creación de Alomar. Por todo ello, el autor de «Verba», es un apasionado de la juventud.) Hoy, empero, la juventud toma un giro decepcionante para Gabriel Alomar.

El fácil comprender por qué. Él mismo nos lo dice: La juventud se siente apolítica y disciplinada en vez de sentirse política y rebelde. Nosotros nos apresuramos a manifestar el valor de sector, de excepción incluso, que esta juventud tiene entre nosotros. Pero el autor de «El Futurismo», continúa escéptico. En la escuela literaria del día —el superrealismo— advierte la incoherencia, como su capital defecto. Y es menester estar de acuerdo.

La conversación se desarrolla difícilmente sobre estos temas

literarios. Gabriel Alomar se escurre y los rehúye. Brinca y se aleja. Su tema, su obsesión, es la Política. Y hablando —largamente— de política, delinea el gran apasionado, el gran liberal y el gran rebelde que es, hombre que ha puesto de actualidad la reciente escisión de su partido.

Yo me he preguntado muchas veces, al releer los poemas de Gabriel Alomar, si no será este puro cielo de Mallorca que recorta tan duramente los contornos la causa de esta rotundidad, de esta limpieza formal —parnasiana— que tienen los versos de los poetas mallorquines. La vaguedad, la penumbra, la «nuance», bien amada por los simbolistas, como Verlaine, se comprende perfectamente como producto nórdico. De país de neblina. Mallorca, no. Mallorca —no nos cansaremos de decirlo— es esencialmente Sur. Y esa claridad restallante y decidida de su atmósfera se aviene bien con la claridad sonora de sus versos. Recorramos mentalmente algunos poetas mallorquines: Costa i Llobera, Joan Alcover, Gabriel Alomar. En todos, unas estrofas perfectas, arquitecturadas, marmóreas, firmes. Ni una cesura dejada al azar, para producir un vago matiz de penumbra; ni una arbitrariedad. Todo sonoramente medido.

La gran ventaja que esta clase de poesía encierra en estos tiempos de grandes derrumbamientos líricos, consiste en su valor objetivo, intangible. Mientras ciertos poemas simbolistas y aun futuristas se advierten completamente «démodés» ante los ojos de un lector joven, las estrofas parnasianas restan inalterables. Hoy día, leemos sin ningún esfuerzo —con un auténtico placer de nuestra sensibilidad— un poema le J. M. Heredia o de Leconte de Lisle. Su lectura tiene algo de visión de un piso magníficamente tallado o de un maravilloso camafeo. Placer ante un objeto bello, que se perpetúa indefinidamente, a pesar de los nuevos «ismos» avasalladores.

Quien dude esto lea, por ejemplo, *La quadriga,* de Gabriel Alomar, uno de sus sonetos mejos «construidos» con que cuenta la lengua catalana.

Para los jóvenes, más directamente, Gabriel Alomar tiene otro valor: el de ensayista. En tal sentido «Verba» es una obra que no debiera faltar en la librería de ningún nuevo escritor. Las nuevas generaciones —de fondo universitario— han aportado a la literatura numerosos problemas eruditos. Los nuevos literatos son ahora con más razón que nunca intelectuales. Y gustan de los grandes temas trascendentales: de los nervios de las edades, de las esencias de los estilos, de las psicologías de las edades históricas. Juegan con grandes planos de cultura. (De ahí el apasionamiento por Spengler, por Worringer, por Giménez Caballero.) Gabriel Alomar, en «Verba», es ya un precedente de este sentir. Las palabras que luego han sonado tanto en polémicas y ensayos —Romanticismo, Clasicismo, Norte, Sur— son objeto de agudas penetraciones. Gabriel Alomar es uno de los primeros que en este terreno de la crítica y de la erudición, desprecia las lentes —culto al detalle— microscópicas (de miope) para enfrentarse viril, juvenilmente con los maravillosos planos siderales de la historia.

[1930]

I

Hace muy poco que Ricardo Baeza, en una serie de artículos publicados en «El Sol»* estudiaba un tema por demás interesante: este de las traducciones. Todos sabemos que, en este terreno, Ricardo Baeza es una autoridad. Su bibliografía como traductor es importantísima. Wilde, D'Annuncio, Bennet y otros muchos, han penetrado en el alcázar de nuestras letras de su mano. Su actividad —casi: su apostolado— en este aspecto es incansable.

¿Apostolado? Tentado estoy de afirmarlo. Entre nosotros, es insólito el caso del escritor de fama cimentada que se dedica a verter obras extranjeras a nuestro idioma, aun a sabiendas de que escribiendo concepciones originales su labor sería más atendida y mejor remunerada. La mayoría de los escritores pasan por ese trance —difícil: trabajoso— de las traducciones en los comienzos de su vida literaria. Pero en seguida dejan atrás, como simple ejercicio de aprendiz y fórmula para seguir adelante. Por eso, la labor de Ricardo Baeza debe subrayarse en demanda de atenciones dispersas.

Hasta hace muy poco, las letras castellanas han adolecido de una falta absoluta de traductores. El desdén que por esta labor sentían los consagrados unido a las escasas preocupaciones artísticas de los editores, hacían que estos menesteres fueran encargados a traductores mediocres, incapaces de trasladar de una manera siquiera aproximada el espíritu de las obras. Yo creo que la aversión a los clásicos griegos y latinos (y el desconocimiento de los escritores áureos del extranjero) tan co-

* 9, 13, 26 de octubre de 1928.

rriente en España, es debido al cúmulo de traducciones intolerable con que se han revestido sus ediciones populares desde hace dos siglos. (Así como yo creo que una gran parte del descrédito de que gozan los clásicos castellanos, es debida a esas ediciones —farragosas, insoportables— de Rivadeneyra, que han sido durante mucho tiempo la única fuente al alcance del gran público.)

Hoy, ya, las ediciones populares de literatura extranjera se publican con menos despreocupación que antes. Pero todavía queda mucho por hacer. Cabe anotar, como ejemplo valioso, la legión de escritores competentes que firman las traducciones castellanas de esa biblioteca admirable que edita Calpe con el nombre de «Colección Universal».

En Cataluña no existe el problema de las traducciones tal como se plantea en las letras castellanas. En todo momento los escritores mejor conceptuados —conscientes de la evolución constructiva del catalán novísimo— se han ocupado largamente en traducciones literarias. Así, hoy —salvadas las distancias—, puede afirmarse netamente la superioridad de las letras catalanas en este aspecto.

El primer ensayo de traducciones literarias en serie, lo constituye la Biblioteca Popular de L'Avenç, en la que junto a los valores literarios de la época —primera década del siglo— aparece un grueso contingente de autores extranjeros. Al lado de clásicos universales —Dante, Shakespeare, Goethe, Tolstói, Novalis, Chateaubriand— figuran escritores poco conocidos entonces —Omar Kayyam, Walt Whitman, etc.—. Las traducciones van firmadas por los dirigentes de la Cataluña literaria de entonces: Verdaguer, Maragall, Massó i Torrents, Montoliu, Narcís Oller, etc.

Desde entonces no ha cesado la fiebre de las traducciones. De un lado marca un jalón definitivo la aparición de la Fundació Bernat Metge, para la edición y versión catalana de los

clásicos greco-latinos. De otro la traducción a la lengua vernácula de autores de la literatura moderna.

Francia e Inglaterra son hasta ahora, los países que han dado más literatos a nuestros traductores, a la cabeza de los cuales hemos de colocar a Josep Carner. La aguda percepción del alto poeta catalán le hace prodigiosamente idóneo para captar los más finos matices de la literatura: del humorismo, por ejemplo. Sus traducciones de Molière, de Mark Twain, de Dickens, son sus más altas ejecutorias. No es posible superar —exceptuando la del original— la impresión producida por su lectura.

Si Josep Carner —con breves excepciones— mantiene su arte traductoria en un medio propicio a su flexibilidad y a su ironía, otro escritor, Carles Riba ejerce sus traducciones en las más varias zonas literarias. Es traductor —y esto dará una idea de su prodigioso poder de acoplamiento— entre otros autores, de Jenofonte, de Grimm, de Plutarco, de Gógol, de Homero y de Edgard Poe. Imposible un mosaico más diverso. Añadamos que cada una de las traducciones de Carles Riba tiene el valor de una obra clásica.

Podríamos prolongar enormemente este plano de traductores. Morera Galicia y Carme Montoriol (Shakespeare); M. Manent (Kipling); Esclasans (Benjamin Constant); Guansé (Prévost), entre los que recuerdo a vuela pluma, para no citar a Carles Soldevila con su espléndida versión del «Candide» de Voltaire.

Actualmente se acrece, todavía, el afán por las traducciones. Varias colecciones de carácter popular se preparan a publicar los grandes clásicos de la moderna literatura europea (Balzac, Dickens, Dostoievski, Flaubert, Kuprin, Baudelaire, Tolstói, Mérimée, Stendhal, etc., en lengua vernácula. Mucho entusiasmo. ¿Proyección hacia la Europa del siglo XIX, que Cataluña, todavía niña, no pudo respirar a pleno pulmón? De todos modos, la posición perenne: de espaldas a la masa —europeizada ya— de Iberia.

Lo que capacita especialmente a la lengua catalana, para esos ejercicios traductoriales, es su juventud. Juventud que, filológicamente, quiere decir flexibilidad, maleabilidad, blandura. No es preciso ser docto en materias lingüísticas para constatar la imprecisión de las lenguas recién nacidas. Es necesaria una etapa de magisterio ejercido por cultivadores geniales —los clásicos— para que la lengua devenga estricta y solidificada. El magisterio de los clásicos señala las formas definitivas y caracteriza al idioma. Su obra —en la perspectiva de los siglos— se convierte en algo inmutable y esencial. Es el caso de casi todas las lenguas literarias de Europa.

Cataluña es la excepción. El catalán novísimo, ágil y dúctil es un instrumento maravilloso en manos del traductor. Son posibles todas las combinaciones y todos los acoplamientos. Con idiomas como el francés es posible llegar, sin esfuerzo, a una traducción casi literal. Dentro de un siglo, de dos —cuando la lengua literaria esté definitivamente formada—, todo esto ya no será posible. Pero la labor de enriquecimiento de nuestros traductores restará gloriosamente en pie.

II

Hace poco tiempo, una revista francesa, «La Cooperation Intelectuelle», ha puesto sobre el tapete el problema de las traducciones. Escritores de varios países —Zweig, Gide, Díez-Canedo, etc.—, han aportado su opinión. En realidad, se trata de un problema insoluble, por otro camino que no sea el de una honestidad literaria que lo coloque en un primer plano de interés. Hay que aportar a los problemas traductorios todo el esfuerzo que demandan. Las mejores plumas han de ser impelidas a este deporte. Traducir no es —como se cree y como los honorarios editoriales dan a entender— una labor secundaria. Supone una completa recreación de la obra original. No

es una mera sustitución de palabras. Sino que encierra la necesidad de una adaptación espiritual.

El problema de las traducciones —y ahora voy a localizarlo en nuestro país— tiene, además de esta dificultad material que he apuntado más arriba, otra. Ante el traductor se abre un horizonte inmenso: toda la literatura. Se impone una selección. Y, para ella, un criterio.

Como traducir es, para una literatura, tanto como apropiar una obra ajena —Juan Chabás subraya cómo es la palabra «anostrar» la que ante nosotros sustituye frecuentemente a la de traducir— la labor traductoria debe estar presidida por un ansia de dominio intelectual.

Hace veinte años, Cataluña era, literariamente, la región más imperialista de España. Los valores intelectuales de Europa penetraban en la Península por Barcelona. El «Glosari», de Eugenio d'Ors, era una atalaya profunda y vivaz. Después, la curiosidad por lo europeo decae. Cataluña pierde su envidiable posición de introductora de valores nuevos. Fuertes editoriales madrileñas —«Revista de Occidente», «Calpe», «Cenit»— presididas por una gran sed de cultura, se encargarían, por ejemplo, de darnos a conocer la moderna filosofía alemana —Scheler, Curtius, Einstein, Keyserling— o la nueva literatura rusa —Bábel, Fedin, Gladkow, Lydia Seifulina—. Y un fenómeno se acentúa: de cada vez los dirigentes intelectuales españoles rehúyen más el contacto de Francia. Tras dos siglos de galicismo mental, una fuerte reacción de color germánico aparece. José Ortega y Gasset tiene una gran parte en esta desviación de nuestra cultura.

Y desde el punto de vista de las traducciones —es decir, desde el punto de vista de un imperialismo cultural— no puede menos de aplaudirse esta desviación. Traducir libros alemanes o ingleses o rusos, tiene un valor de «anuestramiento» superior al que tienen las traducciones del francés. Los libros franceses son —material y lingüísticamente— muy asequibles. Su versión supone una conquista fácil y poco fructífera. Hoy día, son muchas las personas que leen indistintamente en castellano,

en catalán o en francés. Por eso me he quejado alguna vez de que se traduzcan al catalán libros de Dumas, de Balzac o de Daudet, tan corrientes y tan fáciles, cuando hay tanta obra que por su índole —novedad, lejanía— es «preciso» incorporar.

Una colección muy interesante «A tot vent» ha iniciado una evolución en este sentido: después de publicar varias traducciones que, hoy día, no aportan nada a una literatura —Prévost, Lamartine, Constant— inició una serie de traducciones directas del ruso a cargo de Francesc Payarols. Y posteriormente se han incorporado dos nombres de la moderna literatura germánica: Frank Thiess y —ahora— Stefan Zweig.

Stefan Zweig es hoy uno de los valores más considerables de la intelectualidad europea. Su labor crítica —alrededor de Balzac, de Dickens, de Dostoievski, de Casanova, de Stendhal...— y su obra novelística le han otorgado un lugar envidiable.

Ernest Martínez Ferrando acaba de incorporar dos narraciones suyas al catalán: *Amok* y *Vint-i-quatre hores de la vida d'una dona.* (Edicions Proa.) Dos narraciones llenas de interés y de humanidad. En ambas, la acción se desarrolla en la confesión del protagonista, plena de un dramatismo agudísimo, casi angustioso, que impresiona magníficamente. Novelista denso, intenso y profundo, las dos narraciones que ha traducido —muy bien— Martínez Ferrando, son un claro exponente de su valor.

[1931]

EN TORNO AL CINE

La «Revue du Cinéma», un nuevo órgano cultural que aparece bajo el signo y garantía de las iniciales de la «Nouvelle Revue Française», acaba de dedicar la casi totalidad de un número a los films de dibujos animados. Los dibujos animados constituyen la prehistoria del cinema; la primera semilla. Pero nos interesa preferentemente conocer la evolución de estos films durante su vida posterior.

J. G. Auriol asigna la precedencia del género Émile Cohl, el dibujante francés, que ya en 1907 construyó unos films primarios y toscos para la casa Gaumont. Unos films de gestos violentos y esquinados, llenos de ingenuidad plástica.

Estos primeros films explotaron ya los temas de irrealidad, tan fáciles para el dibujante imaginativo. Fantasmas y aparecidos *(Le cauchemar du fantoche, Fantasmagorie).* Estos primeros films eran de muy costosa elaboración. Émile Cohl dibujaba una a una las cincuenta y dos vistas por metro de longitud del film. Un film de cien metros —unos cuatro minutos de sesión— suponía la ejecución de más de 5.000 imágenes. Émile Cohl tiene un mérito enorme, en su condición de predecesor. El de haber comprendido de una manera casi total las posibilidades humorísticas que la facilidad de construir absurdos tiene para los films de dibujos animados.

La producción de Émile Cohl se fue perfeccionando hasta la posguerra. Pero más tarde su obra heroica y copiosa hubo de ser eliminada por la avalancha sajona. Nueva técnica y nuevo arte.

La repetición de todas las figuras a que se veía constreñido el dibujante en los primeros films es evitada mediante un ingenioso dispositivo por el que se reproducen indefinidamente las partes del cuerpo que permanecen inmóviles, restando sólo

al dibujante la alineación de los movimientos. La filmación de los dibujos es lenta, ya que debe hacerse por separado, uno a uno.

Se han estrenado ya, con mucho éxito, películas sonoras de dibujos animados.

Ultimadas estas sumarias notas informativas es oportuno el enfoque de esta nueva forma del humorismo que la proyección de dibujos animados trae consigo.

He aquí que la pantalla se abrillanta con el foco blanco. Cruzan el «écran» unas rayas negras, nerviosas, que se quiebran, oscilan, bailan y construyen. He aquí al héroe: al gato Félix, al gato Periquito, a Matou, a Mickey, a Koko, al conejo Oswald.

La comicidad marcha siempre por la vía de la sorpresa y del absurdo. He aquí que el gato Félix se arranca la cola: la cola se convierte en un signo de interrogación que se queda colgado de una nube. Félix-Cat reflexiona, paseándose con las manos atrás. Se pone a llover. Félix-Cat coge su cola interrogante que se transforma en paraguas. O en chimenea. O en zapato. O en bastón. O en serpiente. O en resorte. O en nada: se le esfuma en sus manos para aparecer un segundo después adherida a su cuerpo nuevamente: viva, graciosa y ágil.

Félix-Cat o el conejo Oswald convierten las casas en carruajes, las nubes en colchones, las chimeneas en pipas, la luna en queso de bola.

Superan la realidad cotidiana y dan plasticidad al más desorbitado sueño.

Todo es posible a Félix-Cat, cuando nos aniña el espíritu con sus contorsiones. Nada como Félix-Cat para sentirnos renovados y limpios. Puros.

Nuestra risa frente a estos dibujos de Pat Sullivan es una risa primaria, ingenua, sencilla.

La comicidad o el humorismo de un Charlie Chaplin, de un

Buster Keaton, de un Harry Langdon, tiene raíces más complicadas.

A Charlie Chaplin se le conoce siempre que ha leído a Dickens.

[1927]

Esta vez —estreno de *Luces de la ciudad*—, sin duda, porque tenemos la atención puesta sobre cosas más inmediatas y urgentes, Chaplin se ha pasado sin la polémica de siempre. Una grata acogida crítica le ha sido dispensada; pero no ha habido esa movilización de gestos, como cuando se proyectó *La quimera del oro* o *El Circo*. Acaso porque ya está todo dicho, acaso —no quisiera aventurar una afirmación rotunda— porque la batalla ya está definitivamente ganada o perdida.

La ubicación y mitificación de Chaplin en el arte de nuestro tiempo ha sido obra de los críticos. Fueron los críticos los que descubrieron al azar su vertiente humorística sentimental y agitaron las banderas de júbilo. Ya Cocteau había señalado su aguda calidad poética, su camino lírico, que él se apresuró a seguir. Luego vino el paroxismo del entusiasmo. Y en seguida, la reacción. Empezó a hablarse del «cœur ignoble» de «Charlot» y a ultrajar su actitud.

No se trata, empero, de una posición personalmente atacable, desde el punto de vista de la ética. Lo atacable aquí es el enrolarse en una fórmula de humorismo absolutamente superada en la actualidad.

Esta fórmula es la que hace que Chaplin juegue con «constantes» humanas; con un tipo de reacciones de tipo sentimental, que no suelen fallar en ningún momento. Es decir: Chaplin juega sobre seguro. Sabe qué gesto ha de conmover a continuación de la risa, y sabe cómo han de entremezclarse la carcajada y el llanto.

Con ello, Chaplin no hace más que situarse dentro de la línea de humoristas de tipo céltico que va desde Charles Dickens a Eça de Queiroz. Su postura queda claramente delineada dentro del ochocentismo.

Y así como el nuevo humorismo literario ha dejado de ser una reacción cínica contra el sentimentalismo, por la pura y simple razón de que lo sentimental ha dejado de informar la vida literaria, y por lo tanto, no se hace precisa —ni actual— una reacción contra ello, así también las fórmulas del humorismo cinematográfico actual han dejado a un lado el lastre ochocentista-chapliniano para postular una nueva actitud actualista. Es el caso de Keaton (recaído, sin embargo, en el último film), de Laurel, y sobre todo, de Harry Langdon.

Esto es lo que puede decirse de la fórmula —de la escuela artística— de Charles Chaplin. Con todo no será vano decir que su poderosa individualidad y su intuición maestra nos hacen olvidar, a veces, su ubicación cronológica para enfrentarnos, simplemente, con su genio.

A estas alturas, *Luces de la ciudad* han sido ya valoradas por la crítica, que ha reconocido su alto voltaje y su luminosidad potente. Me interesaría empero estampar dos afirmaciones sobre este film. Primera: *Luces de la ciudad* no marca en la historia cinematográfica de Chaplin la última etapa. Diríamos que *El Circo* es, estilísticamente hablando, muy posterior. Efectivamente, *Luces de la ciudad* está llena de trucos, gestos y actitudes del Chaplin de la primera época. (Recuérdense las escenas del cabaret.) Incluso el maquillaje marca una regresión en este sentido. Segunda: *No es cierto que Luces de la ciudad* sea una sátira contra el cine sonoro. En todo caso, para muchos de sus trucos —acaso los mejores—, Chaplin no ha tenido inconveniente en utilizar los que la sonoridad le brindaba. Acaso sin la sincronización, inteligentísimas, en *Luces de la ciudad* se hubiese señalado de modo indudable, una crisis muy honda en la producción chapliniana.

El símbolo del Humorismo trascendental, definidor de nuestra época ha sido universalmente reconocido: Charlie Chaplin «Charlot». En su torno gira todo un género de literatura en glosario. Me vienen a la memoria unos cuantos monumentos

básicos de esta serie: Henri Poulaille con su «Charlot» geminado a una firma de más respeto, Paul Morand: *Una noche con Charlot en Nueva York.* Más allá se alza el ritmo exaltado de un poeta de la generación recién llegada: Me refiero a la *Oda a Charlot* de Cardoza y Aragón. Edouard Ramond —que ya glosó oportunistamente la silueta de Rudy— ha publicado también un libro sobre la vida y la obra de Chaplin, de la cual una amorosa traducción de César A. Comet, ha sido publicada recientemente en edición popular. Y por último, los *Ejercicios,* debidos a la maravillosa acrobacia estilística de Benjamín Jarnés.

Más de un lector habrá de quedarse perplejo. Pero... Sí, lector; todos estos libros —y los que no recuerdo— que he citado más arriba, estudian el arte de Charlot, la trascendencia de Charlot. Sí, de ese mismo Charlot del bigotito grotesco, del bombín ridículo, del gracioso empaque, del junquillo inquieto, del pantalón a cuadros y los enormes zapatones que te ha hecho reír tantas veces. Ese a quien has visto caminar a pequeños pasos, con los pies en una línea recta, que tras una grotesca caída aparatosa te ha oprimido el corazón con una dulcísima y emocionada escena sentimental, ése es, nada menos —¿nada más?— el símbolo del Humorismo de nuestros días. Algo así como el Mark Twain o el Bernard Shaw de la ideal vida real de la pantalla.

Pero no es mi intento añadir un nuevo comentario en la lista de los que sobre Charlot se vienen publicando. Quiero, en cambio, recabar, al lado de su humorismo cuajado de humanidad, un puesto. Un puesto para que lo ocupe otro actor de la pantalla. Proclamo que lo merece por obra y gracia de su obra postrera: *El Soldado.*

¿Habéis visto *El Soldado* por Larry Semon (Tomasín)? (Observo que los apodos de los actores cómicos del cinema pecan tal vez por exceso de payasería. Bueno será añadir, que cada país los bautiza a su manera.) Para los que no la hayan

visto habrá de ser algo difícil la comprensión, que —sin embargo— procuraré allanar en lo posible.

Llevan los cineastas norteamericanos una larga temporada lanzando a las pantallas del mundo una serie de cintas cuyo asunto constituye la sublimación, del ejército que vino de Norteamérica, a decidir la gran guerra en favor de los aliados. Aureola de valor, de heroísmo, de gallardías juveniles. Es la glorificación de ese soldado, tipo norteamericano, mozo jovial, apasionado, moderno y deportista irradiando simpatía bajo su casco protector, ladeado pintorescamente. Por ejemplo *El gran deslife;* por ejemplo *El precio de la gloria,* para no citar más.

Pero no podía faltar la nota humorística de la hazaña. (Ésta y la nota sentimental son las capaces de hacer llegar la gesta al corazón del pueblo, solamente.) Y vino *Reclutas a retaguardia.* Y vino *El fresco de las trincheras.* Y vino *El Soldado.*

Larry Semon, protagonista de *El Soldado,* realiza un poema formidable: el poema del desencanto.

Tomasín, soldado del ejército norteamericano. Soldado. ¿Quién no hermana esta palabra con una confusa algarabía de clarines, desfiles, hazañas y glorias guerreras? Pero Tomasín —el hombre más esmirriado de su compañía— ha sido destinado a la cocina, y consume desconsoladamente sus horas, llenas de presentimientos heroicos, pelando patatas ante un pavoroso montón que no desaparece jamás. Es en vano que sienta vibrar su sangre y que ante los ataques enemigos corra a empuñar las armas. Siempre hay alguien que se lo impide. En la cima de la trinchera está su ideal, pero la prosa, la realidad —la vida— está en la cocina, junto al pavoroso montón de patatas que no decrece jamás. Y más tarde, en aquel pueblecito francés, donde las tropas gozan de un descanso bien merecido, Tomasín, soldado lleno de ensueños, es un prosaico barrendero

que junto con una sección de compañeros tiene a su cargo la limpieza de las calles del pueblo.

Al final, llega —para que la obra termine bien, tras una serie de episodios accidentales— la hora del heroísmo. Pero lo humano, lo hondo, lo sentido, lo genial, es lo que constituye la primera etapa de la obra: la vida del soldado desilusionado, la tragedia de todos los ensueños frustrados: el poema del desencanto.

Al lado de Charlie Chaplin, en el sitial de la soberanía del humorismo universal definidor —y definitivo— de nuestra época, yo proclamo que debe situarse una figura más, indiscutiblemente: Larry Semon.

[1929]

En la obra literaria moderna pueden considerarse dos aspectos: de una parte, su intrínseco valor estilístico —vibración, profundidad, vigor, calidad emotiva—; de otra, lo que podríamos llamar su agilidad mimética, su movilidad de planos y de situaciones, o —diciéndolo de otro modo— su capacidad de adaptación a la cinematografía.

Al cumplirse el primer mes de la muerte de Blasco Ibáñez, en nuestras pantallas se están proyectando varias cintas filmadas sobre novelas del gran escritor. Pues bien: ¿qué condiciones presenta la obra de Blasco Ibáñez, para ser aprovechada por los cineastas? (Antes que todo: nuestra creencia en que el cinema debe estar nutrido, en primer lugar, por argumentos escritos exprofeso; en segunda línea, por novelas que posean ciertas condiciones; nunca, por adaptaciones teatrales.) En la obra, intensa y extensa de Blasco Ibáñez, nos encontramos con los dos aspectos estampados más arriba: el valor literario intrínseco, indesplazable; y la movilidad ágil, que le da certificado de aptitud en el campo del cinema. Y es curioso: estos dos aspectos se repelen mutuamente. Es decir, que las obras mejor escritas de Blasco Ibáñez —las primitivas, las valencianas: las *Arroz y tartana, Flor de mayo, La barraca*; y las de teis: *La catedral, El intruso, La bodega, La horda*— carecen de la movilidad necesaria para construir una vella obra cinematográfica.

De aquí que las novelas de Blasco Ibáñez que han pasado a la pantalla, pertenezcan a ciclos de época posterior, en los cuales el antiguo vigor reconcentrado de las novelas de la Huerta, se diluye en un dinamismo propicio, que tiene como motor: de un lado, vientos cosmopolitas y avidez de tierras nuevas; de otro: la gran guerra, tras el lente de su aliadofilia a ultranza;

unidos ambos, a veces, con un nexo de intrigas, de espionaje o de amor.

Hay, filmada, una novela de Blasco Ibáñez, que no pertenece a ninguno de los tipos temáticos precitados: *Sangre y arena.* Pero esto es una excepción que justifica la regla; más comprensible todavía, si se tiene en cuenta que *Sangre y arena* es un absurdo portavoz de la España de pandereta, que, como es sabido, constituye un plato delicioso para la voracidad de muchos extranjeros.

Y entramos de lleno en el ciclo de los grandes films de Blasco Ibáñez. Al frente, este éxito, que lo empujó —de golpe— a la cima de la admiración mundial: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis.* Rudy —el empalagoso Rodolfo Valentino— hizo un Julio Desnoyer, con poca vida. Hay en él demasiada preocupación porque le siente bien el sombrero de gaucho o el casco del «poilu»; al lado de su afectación, Alice Terry juega siempre su papel con una facilidad encantadora. La película sugiere muchas cosas, bien de detalle: los hermanos Haltrot, rígidos, germánicos, militarizados de su infancia; el baile argentino; la silueta del centauro Madariaga; los campos de la guerra y de la muerte... bien, de esencia: el arma homicida que empuñan, frente a frente, hombres unidos por el mismo vínculo familiar, escena ésta de un dramatismo formidable, muy bien lograda en la pantalla... Pero mi opinión, no hace de éste el mejor film, sobre novelas de Blasco Ibáñez.

Y viene *Mare Nostrum,* seguimos el orden en que aparecieron las novelas en edición española; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916); *Mare Nostrum* (1918); *Los enemigos de la mujer* (1919); *La tierra de todos* (1922). *Mare Nostrum* representa, a mi entender, un paso al frente. ¡Qué bien encarna al capitán Ulises Ferragut, ardiente, levantino, emprendedor, el actor Antonio Moreno! ¿Y ella? He de confesar que Alice Terry me pareció poco apta para encarnar un papel como el de Freya, la sutil y compleja mujer fatal, que es uno de los tipos mejor logrados de la galería de figuras femeninas de Blasco Ibáñez. Sin embargo, Alice Terry no me decepcionó en abso-

luto; fue —indiscutiblemente—, Freya, la astuta, la olacada por el lujo, la fría calculadora, la espía cínica que aprovecha sus encantos para obtener preciosos datos para el enemigo. En sus dulces ojos, claros, ella supo verter todas las gamas de la perversidad; toda la irresistible fuerza fatal de la diosa Anfitrita mediterránea y triunfal, que encarnaba sobre la tierra.

En la adaptación cinematográfica de *Los enemigos de la mujer,* es donde yo he hallado el logro más completo de la fusión de un personaje de novela y un actor de la pantalla: el príncipe Miguel Fedor Lubimos, interpretado formidablemente por Lionel Barrymore. He aquí cómo lo retrata Vicente Blasco Ibáñez: «Era un hombre todavía joven, con el cuidado vigor que proporciona una vida de ejercicios físicos; alto, membrudo y esbelto, la tez morena, grandes ojos grises y el rostro largo, completamente afeitado. Las canas esparcidas en sus sienes —que aún parecían más numerosas al contrastar con el negro azulado de su cabeza—; unas cuantas arrugas precoces en las comisuras de sus ojos y dos surcos profundos que se abrían desde las alillas de su nariz, demasiado ancha, hasta tocar los extremos de su boca, parecían denunciar el primer cansancio de un organismo poderoso que ha vivido con demasiada intensidad, por considerar sus fuerzas sin límites».* Comparad esta figura, recién nacida en vosotros, al conjuro maravilloso de la pluma del novelista, con ese príncipe Lubimos que hizo Lionel Barrymore, y os daréis cuenta de que estáis ante uno de los prodigios de caracaterización más formidables. Alma Rubens hace una duquesa de Lille excelente. Pero, lo mejor de esta película —que yo coloco a la cabeza de las versiones cinematográficas de Blasco— es la presentación, el ambiente; sobre todo aquellas escenas de la revolución rusa, de un dramatismo no superado hasta hoy.

Y, por fin, para que quepa dentro de este artículo la revisión de toda la obra cinematográfica de Blasco Ibáñez, pasamos, sin detenernos más, a la última obra; a la recién llegada

* *Los enemigos de la mujer,* capítulo I, página 10.

a nuestras pantallas: *La tierra de todos.* Obra muy conocida, su argumento, ahora, no nos importa. Lo que nos atrae es la interpretación, la animación en la cinta, de los personajes y de los estados de ánimo diseñados en la novela. *La tierra de todos* posee, como *Mare Nostrum,* una mujer de acentuados relieves en la obra total. Otra mujer fatal, digna hermana de Freya. Hermana peor. Freya daña por su capricho, puesto a servicio de un ideal más o menos cisculpable. En «la bella Elena» no hay otro ideal que su alocado capricho de mujer. Y, por tanto, no hay disculpa posible. De su interpretación se encarga una mujer maravillosamente dotada para ello: Greta Garbo. Si Alice Terry, al encarnar su papel de mujer fatal, necesita una consciente desviación de la apariencia de su espíritu, Greta Garbo, en «la bella Elena», se encuentra con el «role» más apropiado para su naturaleza de artista y de mujer. *La tierra de todos,* película, difiere de *La tierra de todos,* novela. Aparte de las innovaciones que, inexorablemente, debe introducir el cineasta para el perfecto logro de su cometido. En la novela, la misoginia recalcitrante y tenaz de Robledo vence a la mujer fatal que, nueva serpiente, se interponía en el camino del trabajo de él y de sus compañeros, allá en la Argentina, en la tierra de todos. En la película, Robledo —Antonio Moreno—, tras del esfuerzo gigantesco de su espíritu, se siente incapaz de resistirse a la influencia de la mujer, deliberadamente execrada ante el espectador, a lo largo de toda la obra. Esto —el triunfo de la Mujer—, es, aquí, completamente arbitrario. Aunque tenga como pretexto ¡tan corriente en la película americana! el que la obra termine con el consabido beso.

[1928]

La cinematografía soviética tiene en S. M. Eisenstein su primer abridor de horizontes. Una mano genial hace luminoso y fructífero cuanto toca. Si la creación de una nueva épica —*Potemkin*— trajo consigo una hilera de derivaciones geniales que marcha desde Pudovkin —*Tempestad sobre Asia*— hasta Ilia Trauberg —*El express azul*—, bien pronto un nuevo tipo cinematográfico es fecundado por su inteligencia.

La ciudad es abandonada por el campo. Lo rural pasa a un primer término de atenciones. Se nos haría un poco difícil, ciertamente, situar las obras de tipo agrario de S. M. Eisenstein dentro de ese fervor por el campo que se deslíe, por ejemplo, en algunos films de Van Dyke —*Moana, Sombras blancas*— o de Léon Poirier. En estos films, el pintoresquismo rural, suele llenar un imperativo de libertad, muy sentido en los tiempos románticos, o bien un simple anhelo de perfección idílica muy postulado en las etapas de reacción clasicista. El mismo Eisenstein —*Romanza sentimental*— ha hecho una concesión en este sentido.

No. El campo de *La línea general* no tiene contacto con ningún imperativo literario. No tiene nada que ver con la isla de Pablo y Virginia. Tampoco con ninguna Arcadia más o menos feliz. Eisenstein pone la tierra, el paisaje de la llanura de Rusia, al servicio de una política de renovación, encajada en ese apasionante plan quinquenal que el gobierno soviético ha impuesto como una inyección salvadora al proletariado. Digamos que esta intervención de la política en el film no resta un ápice de su valor poemático. El film tiene un sentido político en cuanto juega con símbolos que tienen este valor; pero en lo demás, Eisenstein se limita a mostrarnos todas las facetas del paisaje; todos los horizontes de una explotación agrícola, que se renueva en una progresión de eficacia, en un juego magnífico

de *découpage.* Hay en Eisenstein un amor por todas las cosas humildes, que, como el que aconseja el Nathanael de Gide, es el más claro exponente de su poesía. Una ternura que envuelve los objetos y los hace resplandecientes. Esto impone una seriedad en el ojo que comtempla. Así. Eisenstein no sigue en *La línea general* el procedimiento de *découpage,* que ha hecho escuela desde el *Potemkin.* En *Potemkin* asistimos a una progresiva aceleración de la violencia que se rompe en un arrebato frenético de planos. En *La línea general,* el ritmo tempoespacial es invariable. En cambio, «asistimos a una progresión de claridades y de optimismos». A partir de aquel sueño sonriente de la campesina, lleno de nubes y de bueyes, todo se hace clarificado y nuevo y rejuvenecido. Hay una alegría nerviosa en las flores de la tierra y en la risa de las mozas. La apoteosis agraria —máquinas fecundantes, motores agrícolas, trilladoras mecánicas— tiene por su sentido una alegría de banderas desplegadas y de espadas en movimiento.

Del patetismo de los primeros planos a la clara jocundidad de los últimos no hay más diferencia que la de su propio color; el ritmo de la obra sigue majestuoso, y como indesviable, con la misma segura plenitud de esas nubes que cruzan el cielo del film.

Técnicamente, S. M. Eisenstein sigue los mismos procedimientos que en *Potemkin.* Los primeros planos de rostros de los campesinos son difícilmente superables de expresión y de perfección técnica. Insiste también en la consecución de planos que enfoquen el rostro sobre un fondo de cielo, procedimiento riquísimo en hallazgos psicológicos. Finalmente, el actor-divo es sustituido por la multitud, constituida por campesinos auténticos, a los que no es posible sorprender el menor amago de teatralidad o de vacilación.

Éstas son las notas más destacadas de *La línea general,* el formidable film de S. M. Eisenstein, presentado en la noche del jueves santo en la Casa del Pueblo de Madrid.

«Un chien andalou», de Luis Buñuel y Salvador Dalí

Una curiosidad renovada, cada vez más viva, aclimata en nuestra ciudad las sesiones de cinema selecto. Un grupo —cada vez más nutrido— las solicita. Frente a la película comercial, obra propaganda y exhibicionismo, la película —expresión personal, antindustrial, pura, va ganando terreno entre las masas cultas.

No es éste el lugar ni la ocasión de subrayar el valor del cinema como productor de emociones, como espejo de técnica y dirección, como espectáculo superior de arte. Sí, solamente, hacer notar a mucha gente distraída o displicente, que el cinema es otra cosa que esas anécdotas de divos y de estrellas... que se cuentan por ahí. Que hay algo más interesante que escribir en cuestiones de cinema que el sueldo de Leatrice Joy, los besos de Valentino, el vestuario de Pola Negri y los divorcios de Clara Bow. Que es hora ya de que la crítica cinematográfica se haga de una manera seria y sin intervencionismos de propaganda. Afirmar de una vez la jerarquía artística e inajenable del arte de la pantalla.

Las sesiones organizadas por el semanario «Mirador», fueron, en la temporada pasada, el primer paso, en este camino del conocimiento de los films selectos. La inaugural de esta temporada incluye una documental, una película de «avant-guerre» *(La mano),* una revisión de repertorio *(Una novia en cada puerto)* y como film de vanguardia, *Un chien andalou.*

Dos líneas de precedentes han acentuado hasta lo inenarrable el interés por esta cinta de vanguardia. De un lado, las declaraciones y los juicios críticos de los más selectos medios intelectuales europeos: decididamente elogiosos. De otro, la conducta muchas veces hostil de los públicos extranjeros frente a este film, y el sabor de escándalo que viene rodeando la obra seria y las «boutades» del pintor Dalí.

La intervención de Salvador Dalí en este film se limita a la redacción del «scénario», en colaboración con el director de la obra: Luis Buñuel. En la cinta se revela un gran actor: Pierre Batcheff. El título *Un chien andalou,* no explica absolutamente nada de lo que la obra contiene.

Primero que todo: Luis Buñuel y Salvador Dalí, han hecho un film a la moda freudiana, en el que se desenvuelven escenas de subconsciencia. De la subconsciencia de un hombre joven situado en un medio social normal. El film presenta el conocido truco del desdoblamiento. A un lado el personaje «a» se conduce en una libre animalidad; a otro, su complemento, su consciencia, el personaje «b», le impele a sujetarse y a comprimirse dentro de una norma. En un episodio final, el personaje «a» mata al personaje «b».

He aquí planteado el tema esencial. Un tema viejo a pesar de todas las modernas matizaciones freudianas. Del siglo XII nos ha llegado una *Disputa del alma y del cuerpo* que en el fondo plantea el mismo problema. Los autos sacramentales están llenos de alusiones en este sentido. Empero el valor de *Un chien andalou* consiste, a mi juicio, en la fuerza expresiva, violenta, terrible, con que se presenta la lucha.

El hombre consciente aparece arrastrando un conjunto de objeciones caóticas y pesadísimas: toda la balumba de sus prevenciones y de su sabiduría. El hombre-animal aparece obsesionado por los temas sexuales, que son presentados con una crudeza formidable en el film.

El ritmo de la película aspira a ser confusionario y vago. Un ritmo de pesadilla y misterio. A completarlo acuden varias escenas cuya articulación en el argumento del film no se ve con toda claridad.

En realidad, *Un chien andalou* queda al margen de cualquier desfile de imágenes, de puro placer sensible, a la manera del cinema puro de Chomette. Más conexión tiene en los films superrealistas de Man Ray. La acción, empero, está conducida de otro modo. Es su misma arbitrariedad, la misma incoherencia de su desarrollo, la que nos da la impresión vivísima de

estar contemplando un sueño, cosa que Man Ray procuraba sugerir a los espectadores por medio de vidrios esmerilados y «ralentis» acentuadísimos.

Hay, además, en numerosos casos, una expresión poética, simbólica. Por un objeto se sugiere una idea. En ocasiones ha presidido el acierto en su elección.

La toma de vistas en general, bien ciudada, no ofrece ningún valor extraordinario, aunque algunos planos notablemente fotogénicos, ocupan nuestra atención. Por ejemplo, los tomados desde una altura sobre la vía pública.

Lo que más nos interesa subrayar en este film es su aguda calidad humana. Humanidad desnuda, sin hipocresía ni falsedad, humanidad en carne viva, con todo lo que de bajo y de sublime hay en ella. Humanidad en cuyas flaquezas se han detenido los realizadores de este film y las han subrayado con una fuerza inolvidable. No se nos oculta que una gran parte del público que asista esta noche a la proyección de *Un chien andalou* manifestará su disconformidad para con esta parte de la película. No se nos oculta tampoco que existe una gran prevención, no ya contra todo lo que ostente un banderín revolucionario —renovador— sino contra todo lo que de cerca o de lejos ataña a uno de los productores de esta cinta.

Y bien. El crítico dice su palabra: la obra tiene muchos defectos; pero sobre ellos un valor humano auténtico y firme que prevalecerá.

[1929]

Un film de Jacques Feyder, con Greta Garbo

Esta primera temporada de cine sonoro tiene un final inesperado. Acaba de proyectarse una de las mejores películas *mudas* con que cuenta la historia del film. Es una *Jacques Feyder's production,* la primera que el autor *Crainquebille* ha rodado en estudios americanos.

Jacques Feyder es francés. Su obra no deja de pertenecer por un momento a la sensibilidad europea. Con todo, situándolo frente a René Clair, a Gance, a Epstein, a Renoir, a casi todos los demás cineastas franceses, se le advierte desintegrado y distinto. Jacques Feyder, europeo, no se violenta al incorporarse al sentido americano del film; no se siente perdido al cambiar —radicalísimamente— de ambiente estético, como otros directores europeos. Sino que su sentido práctico, su economía de planos expresivos, su naturalidad y su experiencia, le hacen fácilmente adaptable y ponen en su mano, sin violencia alguna, todas las espléndidas posibilidades del cinema americano.

Este film, *El beso* que se proyecta ahora es la única obra reciente de Jacques Feyder que conocemos. Esperamos con afán su producción europea. Su *Thérese Raquin* y, sobre todo, *Les Nouveaux Monsieurs,* de que se han hecho grandes elogios por parte de la crítica francesa.

La realización de este film es obra de Greta Garbo y Conrad Nagel. Para emitir un juicio sobre la actuación de la actriz, diríamos que *El beso* es su mejor film. Superior por muchos conceptos a *Orquídeas salvajes* y a *El demonio y la carne,* hasta hoy las dos pruebas más claras de su inteligencia cinematográfica. Esto acredita también la influencia extraordinaria que sobre la gran actriz escandinava tiene un buen director; como lo prueba, además, la serie de mediocridades absolutas, y que,

alternando con estas obras maestras, ha realizado en todo este tiempo. Conrad Nagel hace una interpretación aceptable. Pero el triunfo total —acción e intérpretes— tiene un solo factor común en la persona de Jacques Feyder.

Trouvailles llenas de habilidad y de gracia, como la que le sirve para presentar a los protagonistas en el museo; primeros planos magníficos como el de Greta en el espejo, como el del dúo patético que cierra el film; escenas logradísimas de ambiente —el tenis, la fiesta señorial, la audiencia—; ángulos acertadísimos, algunos de ellos inéditos. La acción ha sido acusada de manida, por el hecho de basarse en el tema del adulterio. Aparte el valor secundario que para mí ha tenido siempre la acción —el argumento: un puro pretexto de realizaciones de plasticidad expresiva—, convendría señalar en este tema del adulterio visto por Jacques Feyder especialísimos matices psicológicos, sin contar con la presencia del adolescente que da una evidente novedad al asunto y proporciona al espectador una serie de escenas de un patetismo formidable y de una sobriedad a toda prueba. Es una acción, además, que intriga y apasiona; no puede exigirse más.

A mi juicio lo mejor del film de Jacques Feyder está circunscrito a la manera como el director transmite directa y plásticamente al público la narración que del suceso luctuoso que centra el film hace Greta Garbo, en la que el narrador no se sitúa al margen de la acción sino que señala su desenvolvimiento, de modo *confesional,* es decir el narrador actúa de protagonista. Este último procedimiento usadísimo en la literatura —memoria, diarios, etc.—, ha sido intentado muy escasamente en el cinema. Este film marca en este sentido un avance prodigioso.

[1930]

ATISBOS SOBRE LITERATURA

I) LITERATURA CASTELLANA

CLÍNICA Y EMPÍREO
(Sobre santa Teresa de Jesús)

Es curioso esto que sucede con santa Teresa. Sin acicate de conmemoraciones, sin estímulo de prebendas, ocupa un día y otro la atención española. Y la ocupa en los mismos términos apasionantes. Desde siempre, sobre todo desde los trabajos de Morel Fatio (1908), los eruditos han flanqueado la devoción popular teresiana con lupas atentas. Pero que no tenían los cristales claros. Pesaba lo «santo», a un lado y otro. Al ortodoxo, para sublimizarlo todo (Hoornaert); al heterodoxo, para deprimirlo. (Tesis de santa Teresa espiritista sostenida curiosamente por Blanco Coris.)

Hasta que en 1929, después del largo trabajo de Cunninghame-Graham, Américo Castro se decide a poner los puntos sobre las íes. (*Santa Teresa y otros ensayos,* Madrid, Historia Nueva.) El autor de *El pensamiento de Cervantes* sabe que hay que tirar de un lado y otro. Y escribe al iniciar la letra su consigna certera: *Ni clínica ni empíreo.* (Consigna difícil que Castro cumple maravillosamente bien. Pero que es, además, una orden imperativa para todos los trabajadores teresianos. Trabajadores que no saben cumplir —ya lo veremos— esa ordenación de equilibrio entre la visión clínica —freudismo, histeria, sexo, psicoanálisis— y el empíreo —divinidad, santidad, sobrenaturalidad—.)

Empíreo

La visión tradicional. Santa Teresa navegante de nubes arrobadas. Limpia. Así la ha visto Azorín recientemente. Así, candorosamente, pero con una fuerza expresiva admirable, Ramón Gómez de la Serna (urge un estudio sobre la crítica ramoniana) en una greguería de su última colecta: *Santa Teresa, la criada de Dios.*

Clínica

Pero he aquí el analista. El doctor Novoa Santos examina, bajo luces médicas, el caso de la santa. La obsesión sexual, típica en todos los análisis de este tipo, queda a un lado; porque «no toda la vida de las criaturas, toda la conducta humana puede referirse al centro de gravitación sexual». Así la explicación humana del milagro —aquí, concretamente, del milagro de la trasverberación— se postula por vía cordial; más que cordial, cardíaca. Santa Teresa debió tener una llaga en el corazón. Sentimos —y esto queda al margen de nuestras convicciones— un dolor de desilusión, como cuando nos descubren la tramoya de la magia.

Empíreo

Pero aquí está, para espiritualizar la aureola teresiana, Teófilo Ortega, soñador de Castilla. Ve a Teresa sin arqueología, según consejo azoriniano. La lentitud delectada, la voluta suave, la perezosa comba mental que va trazando en el aire, tienen también tintineos del Azorín de las evocaciones. Teófilo Ortega busca también términos medios —«ni clínica ni empíreo»; («lejos de la santidad y del histerismo», declara)—. Y, sin embargo, todo tiene un regusto de retablo castellano, sobrio y serio.

Hay no sé qué de dorado y de benigno y de penumbroso en todas las páginas que beatifica los gestos más incrédulos.

Clínica

Explica Ramón J. Sender al frente de su libro sobre santa Teresa: «No me he propuesto, al decir "el Verbo se hizo sexo", rebajar al Verbo ni a la santa, sino en todo caso elevar al sexo, que tanta importancia tuvo en el misticismo, y que si es carne ya no aloja por primera vez al Verbo, según declaración divina. Por otra parte, el sexo es al misticismo lo que el corazón al romanticismo, aunque en lugar de usar su verdadero nombre los místicos usaran el de "entraña"». Y más abajo: «Santa Teresa no fue una histérica sexual, porque para serlo le faltaba la conciencia de su propia carne y de la carne ajena, y desconocía por completo —intuitiva y experimentalmente— la feroz estética de los sexos. Y frente a esta inconsciencia, acompañada por el ímpetu de una inteligencia educada en el concepto individualista de Dios, la malicia no puede nada. Se aniquila en sí misma por falta de realidad propicia, de apoyo exterior. Ni la malicia ignorante ni la docta. Freud creería desmenuzar y explicar a santa Teresa, pero lo más probable es que la santa lo pusiera en ridículo. La ciencia no puede nunca ver más allá de la mitad de un genio, como no ve más que la mitad de la vida».

Queda hoy en este punto polémico el problema. Habrá que ir aportando datos, aproximaciones. La bibliografía teresiana se multiplica en cantidad y calidad. Además de las obras citadas hay que añadir, como trabajo reciente, el excelente ensayo de Juan Tamayo Rubio sobre *Ideas pedagógicas de santa Teresa.* Y ahora, en las ediciones de Luis Miracle, la antología teresiana de Luys Santa Marina. Obra de primor y de envergadura, que acredita al lingüista castizo y al crítico profundo. Luys Santa Marina, que es uno de los mejores estilistas de su promoción,

hace gala de su saber concienzudo y de su gracia estética, recogiendo —clínica y empíreo— las facetas más características de la obra teresiana. Habrá que ir a buscar este libro para trazar las nuevas y desapasionadas visiones.

[1931]

Un cántico a lo divino
(Sobre san Juan de la Cruz)

Los estudiosos de literatura española debemos agradecer al señor Domínguez Berrueta la publicación de este libro sobre san Juan de la Cruz, que acaba de lanzar la casa editorial Araluce: *Un cántico a lo divino,* Barcelona (1931). Se lo debemos agradecer, porque nos da en un sobrio volumen una clara noción del conjunto de temas que pueden abordarse frente al gran místico castellano. Los trabajos anteriores (de Martínez Burgos, del P. Gerardo de S. J. de la C., de Encinas y López de Espinosa, del mismo Domínguez Berrueta) tienen un valor monográfico, o simples hagiografías apologéticas, como la de Deminuid. Existe, sería ridículo negarlo, un libro que estudia de un modo magistral la totalidad de los temas que hacen referencia al santo de Ávila. El de J. Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'experience mystique* (París, Alcan, 1924). Pero este libro sume al lector en una intrincada selva de temas de psicología y de mística, que sólo son asequibles en un plano superior de cultura literaria. En cambio, el lector medio que deseaba imponerse de una manera clara y precisa, tropezaba únicamente con las monografías y con los manuales inexpresivos.

A llenar este hueco era urgente que llegara un trabajo como el del señor Domínguez Berrueta, *Un cántico a lo divino* está dividido en tres partes: La vida, la canción y el ideario, analiza la vida con un fervor apologético. Estudia al santo más que al escritor. Domínguez Berrueta quiere situarse en la línea de hagiógrafos modernos que inicia la obra magistral de Ernesto Hello. Prosigue el fervor en el análisis de la lírica —parte II— proyectando a una mayor preocupación crítica. Cada verso es explicado por otros fragmentos de obra del gran místico. Fi-

nalmente, en la parte final —*Ideario*—, estos fragmentos se articulan en temas concretos y nos permiten *organizar* su contenido espiritual.

Las glosas con que san Juan de la Cruz explica sus eclosiones líricas, nos presentan un complicado y sutilísimo juego mental que dota a cada palabra del verso de un contenido profundo y simbólico. A mí me ha producido siempre un efecto desconcertante esa prolija sabiduría con que se hacen lógicas todas las expresiones del poeta. Frente a san Juan de la Cruz uno está tentado siempre de hablar de procesos de subconsciencia, de surrealismo. Algunas de sus frases dan a entender que su obra lírica se produce como puro fruto de fervor, sin control inteligente. En una ceguera de amor. Y, sin embargo, cuando más fluvial y desatado se nos aparece su pensamiento, nos hallamos con una tupida red de símbolos concretos concienzudamente trabajados. La obra de san Juan de la Cruz tiene una orientación romántica de evasión de la realidad. *La noche oscura del alma* —ha dicho G. C. en una de sus más claras intuiciones— es la primera *Noche lúgubre,* de Young. Pero su romanticismo está lleno de claves inteligentes. Ésta es la dualidad esencial de la obra del místico de Ávila; dualidad apasionante para nosotros, jóvenes de hoy, a quienes cotidianamente se nos plantean problemas de este tipo.

El libro de Domínguez Berrueta no toca con la atención necesaria este tema. Acaso habremos de esperar su explanación en una monografía que podríamos esperar —puesto que él da muestras de conocer este difícil terreno— de él mismo. Que esta nota mía le sirva de incitación primera.

[1930]

La curiosidad y el gusto alejandrinos de José María de Cossío han construido, tras muy largas vigilias, una obra como ésta de *Los toros en la poesía castellana* (Compañía Ibero Americana de Publicaciones), en que se aúnan el erudito y el fervoroso. Dos volúmenes, cerca de ochocientas páginas, miles de citas, nos dan idea de la intensidad de su labor y nos aleccionan sobre el rango estético de la fiesta. Pero hay que leer la obra para penetrar la finura de las observaciones y el gracejo con que, en todo momento, adorna su erudición José María de Cossío.

El tema taurino en la literatura española es de una frecuencia extraordinaria. Y es curioso que su intensidad sobrepase el sentido estético de las épocas. Es curioso constatar, por ejemplo, cómo el siglo XVIII, europeo, anticastizo y unitarista, puede presentar en el catálogo taurino una cohorte lírica tan lucida —Lobo, Villarroel, Moratín, etc.— como la copiosa y alta contribución del siglo XVII, español a machamartillo, y muy bien calificado por Ludwig Pfandl como «época nacional» por antonomasia.

Hay un tema de este período que es muy interesante. El que se refiere a las alusiones de la fiesta en el teatro, alusiones en que se dan, en ocasiones, rasgos muy vivos de la fiesta, cuando no injertos populares tan frescos como el lopesco de «Peribáñez»:

El novillo de tu boda
a tu puerta me cogió.
De la vuelta que me dio
se rió la aldea toda,
y tú, grave y burladora,
linda casada,
no dijiste: ¡Dios te valga!

Cita Cossío otras muchas alusiones. Entre ellas, un texto antitaurino de Tirso:

¡Que guste España de ver
una fiesta tan maldita!
(*Marta la Piadosa,* acto primero, escena IX.)

¿Me permite el erudito escritor que contraponga un texto en oposición con el suyo? Es del mismo Tirso de Molina, en su comedia *La lealtad contra la envidia* (acto I, escena I), que por cierto Ticknor confunde con la llamada *Todo es dar en una cosa* (II, 454 y ss.). He aquí el texto. Hablan personajes que presencian unos lances taurinos:

—¡Fuego de Dios, cómo escarba
y cómo bufa el barroso!
—¡Jesús, Jesús, que le mata!
—¿Cogióle?
¡Válgate Dios!
—¿Otra vez? De dos en dos
cita, ejecuta y remata.

Aquí no aparece saña, y sí una vivacidad extraordinaria en la expresión. Téngase en cuenta las disposiciones pontificias contra los clérigos amigos de los toros y la posición de fray Gabriel Téllez en este aspecto. La fulminación contra los toros aparece, por otra parte, en boca del gracioso —«contrafigura del héroe», según Montesinos— y, en cierto modo, del autor. Contradictor de su pensamiento. Pero éste es tema para caminos largos.

Si el siglo XVIII compite en fervor taurino con siglos tan nacionalistas como el XVII y el XIX (color local, pintoresquismo, antiuniformismo), nada debe extrañarnos que un siglo como el nuestro, que, según todos los signos y todas las excepciones confirmadoras, está plagado de reacciones antirrománticas, tenga un cartel de líricos taurófilos tan respetable como el que man-

tienen Rueda, Darío, Machado, Villaespesa, Carrere, Jiménez, Lorca, Diego, Alberti, Villalón y Adriano del Valle, de quienes no hace falta cantar elogios. Añadiríamos alguno de los romances de toros que acaba de publicar —bajo el signo lorquiano— Rafael Duyos, poeta en Valencia.

El título de la obra de Cossío excluye, de una parte, la copiosa bibliografía de «legislación» taurina y la no menos copiosa de novelas de toreros; pero en cambio no excluye del todo las prosas de sentido lírico sobre el tema. Recordamos aquí una muy famosa glosa de Eugenio d'Ors sobre D. Antonio Cañero.

[1932]

SUGERENCIAS GOYESCAS
(Ante el Centenario)

Hay que hacer el elogio de los centenarios. Son un motivo de repaso periódico y emocionado de la Historia hecha retazos. Un centenario es —al principio— un número que llega en lontananza; en seguida los clarines anuncian la nueva: cuando aquel número llegue a nosotros se cumplirán cien, doscientos, trescientos años de un hecho famoso, de una muerte trascendental y he aquí que aquel hombre que vivió exactamente hace cien, doscientos, trescientos años se encuentra de actualidad, de moda en el mundo de los vivos. (Alguien llamaría a esto fetichismo del sistema métrico decimal; o bien, prurito de festejar los «cumplesiglos» de los inmortales en la memoria de las gentes). Es el caso que todos los intelectos se lanzan al estudio del héroe del centenario. Las gentes orientan su atención hacia aquella parte. Se revisan los valores; se narran los anecdotarios; se discute la personalidad. Los genios viven una serie de segundas vidas en la Humanidad cada vez que las dos últimas cifras del año en curso coinciden con las del año de su nacimiento o de su muerte.

El año pasado se nos vino ornada de barrocas luminarias la silueta de Góngora. Este año le toca el turno a este formidable y genial aragonés que es Francisco de Goya y Lucientes.

La España de pandereta

En la calle del Arte universal, estas Fiestas del Centenario alancearán el aire con gallardetes de colores españoles. Goya, español, sí; pero, castiza, «panderetescamente» español. Veláz-

quez es un español para españoles. Goya es un español para turistas.

En Goya se encuentran todos los motivos de la pandereta española; todos los temas para construir una españolada completa. Toreros, majas, chulos, corridas, bandidos, inquisidores, agarrotados, herejes, brujas, caballistas, navajas, abanicos... ¿falta algo?

Cuando se habla de la España de pandereta aparecen en seguida unos nombres: Mérimée, Gautier, Irving, Abréu Montherlant, Barrés... Sí, sí, pero falta el incentivo preliminar; el imán poderoso. Fue Goya, Francisco de Goya, el aperitivo de Próspero Mérimée. Y «Carmen», la hija espiritual de la «Maja Desnuda».

Goya y la leyenda

Al ponerse de moda la vida de Francisco de Goya, han aparecido por el horizonte los caballeros ecuánimes que hacen guardia de honor y valladar a nuestros muertos insignes. «¡Hay que emprender una cruzada!» —han dicho—. Y luego: «¡Hay que abatir la falsa aureola que rodea la juventud de Goya!» «¡No podemos consentir que se tome a Goya por un torero!» «¡Nada de amores folletinescos!» «¡Nada de persecuciones inquisitoriales!» «Todo son leyendas absurdas que nos desprestigian.» «¡Goya no fue jamás un Tenorio de opereta!» (Eso del Tenorio de opereta lo llevan sobre el corazón.)

Bien. Y ¿por qué todo esto? ¿Qué gana de más o qué pierde de bueno el arte de Goya ante el juicio —o la realidad— de su vida privada? Esto me hace pensar en esos cervantistas acérrimos que dicen a los cuatro vientos que quien hizo una obra perfecta debió llevar, necesariamente, una vida de perfección. ¿Por qué?... La vida y la obra se relacionan de una manera estrecha. La vida sella la obra. La obra refleja —la mayoría de las veces, implacablemente— la vida. Así, Rinconete y

Cortadillo debieron estar vistos mucho y muy de cerca. Así, las majas —en cuerpo y alma—, de Goya.

Además —y no lo olvidemos nunca—, la leyenda es lo pintoresco, lo que atrae, lo anecdótico, lo que excita la curiosidad. Y la curiosidad es el incentivo único de la popularidad.

Aritmética

Se hablaba, en aquella cachupinada artística, del arte de Goya. Y uno, el más cretino, sostenía la inmortalidad del artista, por obra y gracia de su fecundidad. Aprontaba datos, sacados de alguna enciclopedia oportuna: 732 cuadros al óleo y pinturas murales; 739 dibujos; 243 aguafuertes; 24 litografías... Pero este número total y pavoroso: mil setecientas treinta y ocho obras, es bien mezquino, si no se tiene en cuenta el otro sumando: arte infinito. 1738 más 00 igual 00. Cualquier cantidad de obras más infinito dará siempre infinito. Independientemente de su número.

Goya es, pues, infinito. Y, como tal, inconmensurable.

La sordera y el amor

Nunca podemos imaginarnos las aventuras galantes de Goya. Nos lo intercepta el conocimiento de su sordera. Un idilio —tan propicio a los tonos tenues, al leve murmurar—, en el que «ella» había de hablar a gritos... En la hora de la inefable intimidad, Goya debió descubrir en el gesto de sus amadas una mueca de disgusto, por la ausencia del idilio a media voz... Y quién sabe si a ello se debe ese gesto acre que Goya trazó sobre su rostro, para con todas las complacencias cortesanas... Y quién sabe —si Goya no hubiera sido don Francho el Sordo—, si Aranjuez no hubiera hallado su empalagoso Watteau.

El primer romántico

Permitidme que ponga a estas deshilvanadas sugerencias un colofón arbitrario. ¿Conocéis el cuadro goyesco de los «Fusilamientos»? Ese hombre que aspa los brazos con un gesto trágico, ese del camisón blanco, herido a plenitud por el farol, ése, que dicen que es el Pueblo frente a la opresión, es el primer romántico. Fijaos, sino, cómo su gesto se forja en el nocturno; como levanta la testa leonada, a pesar de tener hincadas las rodillas; cómo le amenazan de muerte unos entes alineados, uniformados y sujetos a una ley inflexible. También los primeros románticos sentían apuntar hacia su corazón los tiros de los rígidos neoclásicos. Pero también mantenían enhiesta su figura, con el pecho descubierto. Igual, exactamente igual que el hombre —blanco y negro—, de los «Fusilamientos».

[1928]

1. *Escribir y llorar.* Hay un poco de ternura en esta mirada nuestra, un poco arrepentida ya, hacia los hombres de hace un siglo. Apenas si nuestro tiempo había dejado de sentir el romanticismo para reírse de él. Apenas si esta curiosidad de hoy ha refrenado el mohín de burla. Uno se asoma al panorama romántico un poco enternecidamente ahora. Se piensa: eran ingenuos y heroicos; fieles a su tiempo. Arrebatados vanguardistas de hace un siglo, estos románticos de 1830.

El romanticismo conquista la tristeza. Ya Azorín le conocía a Meléndez Valdés un soplo prerromántico en el *rayo de luna.* La ausencia del romanticismo de los poetas jóvenes ha convertido a la luna en balón, disco, platillo, moneda y espejo. En juguete; en alegría. Y no es esto el nocturno romántico. Tristeza. *Escribir en España es llorar,* escribe Larra. Los corifeos hablan de la incultura nacional; de nuestra falta de espíritu. Ortega y Gasset no puede leer estos párrafos *sin lágrimas en los ojos* (todavía un poco romántico). Giménez Caballero propone *no llorar, apretar la mandíbula,* liberado ya de todo romanticismo lacrimoso.

Y, sin embargo, yo no creo que sea exacta esta derivación política del tema. El romántico es un hombre descentrado por definición. Ausente. En *Fígaro* se unían —en trance agónico— el romántico y el periodista; el espíritu que postula irrealidad y el hombre en contacto tenaz con lo cotidiano. De ahí su desesperación. «Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta»; «es realizar un monólogo desesperante y triste para uno solo». Se dice que *Fígaro* se suicidó de un pistoletazo. Falso: *Fígaro* se suicidó lentamente, con la pluma. Cuando se cumplió el término de su vida, *Fígaro* se había matado ya. Lo otro —el pistoletazo

(Werther), el amor perdido, el patetismo— no fue más que la escenografía que el romanticismo le impuso. Larra es un descentrado; quisiera irse de Madrid, precisamente porque vive en Madrid. «Escribir y crear en el centro de la civilización y de la publicidad, como Hugo y Lherminier, es escribir.» «Escribir como Chateaubriand y Lamartine en la capital del mundo moderno, es escribir para la Humanidad; digno y noble fin de la palabra del hombre que es dicha para ser oída.» Larra siente la espantosa soledad del intelectual español. Su lamentación tiene un valor político. En el extranjero el escritor es respetado y querido; se le hace caso y tiene un prestigio social.

Hace ciento un años —en 1829— escribe con una desesperación idéntica el poeta Alfredo de Vigny. ¿Cómo? ¿Es posible? Sí: en plena capital del mundo moderno, como dice Larra. La misma angustia. «Tout français ou à peu près, naît vaudevilliste et ne conçoit plus haut que le vaudeville. Ecrire pour un tel public quelle dérision!, quelle pitié!, quel métier!» (*Journal d'un poète,* pp. 21-22), y más abajo: «Les français n'aiment ni la lecture, ni la musique, ni la poésie. Mais la société, les salons, la prose». (Ídem, íd.) ¿No os parece estar oyendo el restallar del látigo de *Fígaro*? Se ha hablado demasiado de la queja de Larra, como síntoma nacional. Mejor diríamos como síntoma —desasosiego, angustia, más allá— del romanticismo sin fronteras.

2. *Ángel de luz.* En el camino hacia la desmaterialización que es todo el romanticismo, hay una meta, designada por este epíteto: *ángel de luz.* ¿Qué hay más allá, más puro, menos material que esto? *Ángel de luz.* Estos ángeles no tienen nada que ver con los que Jerónimo Saona explica en su libro *Hyerarchia celestial* (1599), recordado por Azorín. No son ángeles, sino mujeres. Mujeres pálidas, angélicas, y no mujeres *disfrazadas* de ángel, como la duquesa de Alba angelizada por Goya en San Antonio de la Florida. No hay momento más patético, más arrebatado, que aquel en que el poeta romántico llama *ángel*

de luz a la mujer. Antes habíamos oído este epíteto sin emoción de ninguna clase. «Alguna vez —escribe santa Teresa—, alguna vez podrá transfigurarse el demonio en ángel de luz». Habíamos aprendido a no ver los ángeles; a suponerlos ocultos tras la metáfora. Lope, en esa obra plena de ternura que es la *Canción a la muerte de Carlos Félix,* habla de los ángeles:

¡Oh, qué divinos pájaros agora
Carlos, gozáis, que con pintadas alas
discurren por los campos celestiales...!

Pero los románticos nos acercan a los ángeles. A los ángeles que se llaman doña Elvira, doña Leonor, Teresa.

Cuando don Álvaro inicia su aria de pasión llama *ángel* a su amada. Y Espronceda, con sus lágrimas de una magnífica escenografía de época, canta a Teresa en los momentos álgidos:

¿Cómo caíste despeñado al suelo
astro de la mañana luminoso?
Ángel de luz, *¿quién te arrojó del cielo*
a este valle de lágrimas odioso?

Han vuelto ángeles, y aun ángeles de luz. Pero no han vuelto las mujeres angélicas. Rafael Alberti sentirá el ángel de luz en su interior y le llamará patéticamente:

Ángel de luz ardiendo
¡oh, ven! y con tu espada
incendia los abismos donde yace
mi subterráneo ángel de las nieblas.

El ángel de luz es ahora Ormuz. Acaso no llegaremos a una vitalización total de esta conmemoración romántica hasta que el ángel de luz no vuelva a ser la mujer.

3. *La evolución de las corbatas.* Una alusión ministerial puso en un *gros plan* de interés la corbata masculina. De esto hace unos días; no tantos para que nos dejemos perder el tema. En el porvenir, los historiadores de la moda serán como esos paleontólogos que, con un solo hueso, reconstruyen el más complicado de los esqueletos. Y dirán: «La corbata es el punto neurálgico del vestido. Dime qué corbata llevas y te diré cómo era el sentir de tu tiempo». La corbata de nuestro tiempo se ensancha todos los días y ya se parece cada día más al plastrón; pero sin esa cosa engolada y pintiparada del plastrón. Más bien con una suerte de *nonchalance;* como dando a entender que el nudo es tan ancho porque se ha hecho rápidamente, sin proceder a ese ahogo sutil de las corbatas penúltimas, de nudo chico.

En realidad lo que pasa con las corbatas es que se romantizan. La moda tiende cada día más al patrón romántico. Una secreta consternación acompaña a esta consciencia de adiós al *maillot* y a la falda corta, de que las mujeres se han despedido ya para volver al rosa pálido, a las pamelas y a la falda larga. El hombre ha resistido más; se resiste todavía. Aún hoy los salones de baile presentan el caso insólito de dos épocas enlazadas por la cintura. Hombres de hoy —con trajes de intención deportiva— bailando con frágiles madamitas de 1830. Carnaval de mujeres. Pero ya llega la hora de los hombres. El año pasado, los chalecos cruzados fueron el primer paso; se ensanchan las solapas y se estrecha la cintura. El cabello se peina en ficción de alborotada pelambre. Ahora la corbata se ensancha y acoraza el triángulo de la camisa. Un poco más y ya parecerán las corbatas —a la *oriental,* en *cascada,* en *surtidor*— del *dandy* de Marichalar, Téllez-Girón, duque de Osuna. Eugenio d'Ors reseñaba una vez uno de los últimos retratos de Goya, hecho en París en el invierno de 1827. Nada de color; nada de luz. Es una dama que viste de negro. Palidez; ojeras. Lleva una flor en la mano. «Señores, esto ya no tiene remedio», dice Eugenio d'Ors, abrumado por la avalancha romántica.

Digamos hoy que tampoco tiene remedio ya esa romantización —actualísima con todo— de las corbatas. Y lo peor —no lo olvide quien deba saber todo esto— es que hombres con corbatas muy parecidas eran héroes bregados en pistoletazos y barricadas.

[1931]

El último libro de Enrique Jardiel Poncela. *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?,* reafirma para su autor un puesto en la primera línea del nuevo humorismo. Cuando el humorismo ha dejado de ser una reacción cínica ante el sentimentalismo —es decir, cuando lo sentimental ha dejado de cotizar en la literatura y su reversión al *humour* no ha tenido valor de sátira—, el imperativo de risa se ha encauzado hacia un nuevo humorismo de desenfado verbal e imagen descoyuntada cuyo origen habría que buscar, para España, en la obra de Ramón Gómez de la Serna. Jardiel Poncela es un militante extremo, en un extremo que alcanza fronteras de discutibilidad, en lo que se refiere a resortes humorísticos.

Pero el señor Jardiel Poncela sabe que la fórmula que usa es muy de hoy. Lo que seguramente no imagine es que la esencia de su novela cae dentro de la más genuina tradición literaria española.

Para ser más exactos, sin embargo, convendrá que hagamos un deslinde de los temas capitales del libro. De una parte, el específicamente resultante de la fórmula sexo + humor; de otra, el menosprecio humorístico de la mujer.

El primero es un tema general desde el Renacimiento. En Boccaccio, en el Aretino, en los cuentistas franceses del XVI, en las narraciones libertinas del XVIII, la mezcla erótico-humorística —el cornudo satisfecho, el marido engañado, ciertas derivaciones de la picaresca—, aparecen mezclados los temas del amor y del humor.

Pero no se ataca aquí directamente este tema. *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* es una visión humorística —irónica— del donjuanismo, o quizá, más estrictamente, de la literatura de alcoba y del donjuanismo literario. La mujer está

incluida en un concepto ampliamente desfavorable, como falta de ser, como frívola, como engañosa, como poco inteligente.

Uno de los primeros escritos en prosa con que cuenta la literatura castellana es el *Sendebar: Libro de los engannos et los enssayamientos de las mugeres* (1253).

Toda la literatura medieval está llena de obras de este tipo. Se encienden polémicas sobre la bondad y maldad de la mujer; se buscan ejemplos y se debate largamente sobre el culpable del pecado original. Don Álvaro de Luna publica un libro caballeroso: *Claras y virtuosas mujeres.* Pero todavía, en pleno siglo XV, un escritor dedica una de las partes más interesantes de su obra —el *Corbacho*— a acusar a las mujeres de parlanchinas, ociosas, perezosas y pecadoras. Este escritor es un clérigo: D. Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera. Pero no vayamos a escandalizarnos por esto.

Lo más grave de la acusación a la mujer estriba en aquello que atañe a su dignidad, a su honor. Jardiel Poncela incide manifiestamente en esta actitud. El título de su novela es de una crudeza extraordinaria. Pero —no nos escandalicemos tampoco— esto cae también dentro de nuestra mejor tradición literaria.

Otro clérigo. Un clérigo mercedario que construyó con su obra las mejores y más augustas figuras de mujer que existen en nuestro teatro: Tirso de Molina. Tirso de Molina, en *El vergonzoso en Palacio,* sostiene, por boca de un personaje, que no hay mujeres forzadas contra su voluntad. Junto a María de Molina, la villana de Vallecas, o Marta la Piadosa, arquetipos de dignidad fuerte, un mesotipo de mujer despreciable, liviana, débil y pecadora, aparece en sus obras.

En su comedia *En Madrid y en una casa,* el gracioso —Majuelo —dice de nuestras mujeres:

Pues después que hay en Castilla
barbirrubios genoveses,
dicen que es cosa tan rara,
que no se ha de hallar en ella

un doblón ni una doncella
por un ojo de la cara.

(Act. I, esc. I.)

Enrico —ese Don Juan turbulento y terrible de *El condenado por desconfiado*— habla de sus victorias amorosas:

—Seis doncellas he forzado:
dichoso llamarme puedo,
pues seis he podido hallar
en este felice tiempo.

(Act. I, esc. II.)

Ya ve usted, Jardiel Poncela, dónde se quedan sus once mil vírgenes. En seis. Luego vienen en las comedias de Tirso réplicas caballerescas en defensa de la mujer, y la convicción, en el lector, de que estas acusaciones están puestas en boca de villanos o graciosos —*contrafiguras del héroe*—. Pero no importa. Queda el hecho de la actitud que encierra —en el mejor de los casos— una sangrante intención de duda.

[1931]

Esa avalancha mental de que hemos hablado, chasqueando España abajo, machuna y contundente, esgrimida «contra eso y aquello», tiene su fuerza en una virtud característica de la obra de Unamuno: El empuje. Un recio empuje que condiciona toda su labor. Le eleva en la poesía al misticismo y le empuja en el ensayo, a la violencia. Empuje, ímpetu para cualquier hazaña, para cualquier salto. La clave de su quijotismo, de su pertinacia apostólica, de su posición política es ésta. Violencia y misticismo; quizá no haya con un tan sugestivo panorama espiritual más que otro hombre en nuestra literatura: Quevedo. Ambos, además —y como virtud secundaria—, hábiles y terribles con el látigo de la sátira.

Las obras que realmente marcan en la labor de Unamuno su tránsito en el destierro, son tres *De Fuerteventura a París,* publicado en 1925 (París, Editorial Excelsior); *Cómo se hace una novela,* editado en Buenos Aires, 1927 (Editorial Alba), y, finalmente, *Romancero del Destierro,* aparecido al año siguiente, en la misma editorial.

Misticismo y violencia —Quevedo—. Esta línea de aproximaciones aparece con una meridiana claridad en estos tres libros de Unamuno en el destierro. Alternativamente, el espíritu del gran vasco se proyecta sobre la tierra y sobre Dios. Nada más violento, más amargo, más enfurecido que estas páginas de Unamuno contra la Dictadura. Todos sus sentimientos —libertad, justicia, vindicación, patriotismo— se concentran en flechas agresivas. Las más castizas locuciones del insulto se ponen al servicio de su sátira incansable. Hay en su energía remozadas fuerzas de juventud.

Pero en ocasiones el grito se vuelve sollozo. Hay momentos —en los últimos años sobre todo— en que se oye flaquear la voz. Entonces su palabra tiene un quiebro desesperado, desgarrador, patético.

Si no has de volverme a España,
Dios de la única bondad,
si no has de acostarme en ella
¡hágase tu voluntad!
Como en el cielo y en la tierra,
en la montaña y la mar.
Fuenterrabía soñada,
tu campana oigo sonar.
Es el llanto del Jaizquibel
—¡sobre él pasa el huracán!—
entraña de mi honda España
te siento en mi palpitar.

Pero esto es pasajero. En el mismo *Romancero del Destierro* abunda la nota satírica encuadrada en formas de copla popular.

Incrustada a la obra satírica está la obra poemática que no abandona ni un momento las páginas de estos tres libros. La poesía de Unamuno la empuja hacia Dios. Hemos visto un ejemplo. Pero el misticismo sigue a veces vagos caminos ideales, eliminada —a medias— la obsesión teológica:

Mañana —lo sé de ayer—
Don Quijote, mi señor,
me apedrearán los galeotes
¡sea todo por tu amor!

Un tema que aparece repetidamente en la obra reciente de Unamuno es el mar. El mar como entidad poemática y sublime. Ya en *Sombras de sueño.* También en *De Fuenteventura a*

París. (Sonetos IX, XVI, XXIII, XXIV, XXV, XXVIII, XXXI, etc.)

¡Oh, mar salada, celestial dulzura
que enbalsamaste mi esperanza loca,
me subes a los ojos y a la boca
cuando revive en mí Fuerteventura!

En los libros posteriores el mar —o como él quiere: la mar— continúa siendo un motivo lírico preferente. «Es en Fuerteventura —escribe— donde he llegado a conocer a la mar, donde he llegado a una comunión mística con ella, donde he sorbido su alma y su doctrina.» Algo de esto sentía Blanco Fombona cuando decía de él: «¡Hombre oceánico! Por su profundidad, por su extensión, por sus tempestades, por su inquietud, por sus perlas —el mar.

Como el mar, único.»

[1928]

Académico por unanimidad, Ramón Pérez de Ayala, concentra sobre su personalidad los reflectores inquisitivos del instante. Su figura, en el escenario de las letras hispánicas, fulgura restallante, a plena luz. Surge un aplauso espiritual inmenso. Ramón Pérez de Ayala ocupa un sillón en la Real Academia Española.

(Es admirable este plantel de Ramones literarios en la España actual. —Antaño, Ramón, pero para los escritores, un signo burgués. Recordad lo bien que suena el Don, en Don Ramón de Campoamor, por ejemplo—. Nuestros días, empero, lo transforman todo. Hoy no nos queda sino un Don Ramón. Único. En la cumbre. «Este gran Don Ramón de las barbas de chivo.» Valle Inclán: Bachiller en glorias. Luego, otro Ramón, desnudo de artilugios. RAMÓN Gómez de la Serna, que ha hecho banderín de guerra de su nombre como de sus patillas pintureras en la Sagrada Cripta de Pombo. ¿Más Ramones literarios? Ramón María [Tenreiro]; Ramón de [Basterra]; Juan Ramón [J. R. J.]. Y este Ramón Pérez escurridizo y vulgar, que al completar el apellido se aroma de perfiles legendarios y de lejanas evocaciones. Así: Ramón Pérez de Ayala.)

Los vigías que hacen servicio de avanzadilla en la liga literaria española han dado la voz, repetida hasta el confín: el novelista Ramón Pérez de Ayala ha sido elegido académico de la Española. Bien. Pero hay, además, el crítico Ramón Pérez de Ayala; el ensayista Ramón Pérez de Ayala.

Y el poeta.

(El cronista ha estado esperando a que, entre las voces triunfales, tan sólo una, hubiera glosado este aspecto. Ahora aporta su vibración. Sincera y completiva. Y ferviente.)

Ayala no ha escrito sino dos libros de versos. *La paz del sendero* (1904) y *El sendero innumerable* (1916). El primero es el poema de la tierra; el segundo es el poema de la mar.

De 1904 a 1916 hay un proceso de universalización. En la vida del artista (viajes, lecturas) y en la obra del poeta. El poema de la tierra es, en realidad, el poema del terruño, del rincón; el poema de la mar es, en cambio, ancho, ilimitado, inmenso, oceánico.

(No hay que olvidar, antes de seguir adelante, que el lenguaje ayalino se esmalta a lo largo de sus novelas de preocupaciones poemáticas. Sobre todo ante el paisaje. En realidad no sabríamos preferir en Ayala el poeta en verso al poeta en prosa.)

Cuando aparece *La paz del sendero* (1904) el libro de Ramón Pérez de Ayala es, al gusto rubeniano, muy antiguo y muy moderno. Rubén Darío mismo lo saluda con altas palabras de bienvenida. Hoy ya no nos es posible, sin algún esfuerzo, recoger el sabor de modernidad de los primeros versos ayalinos. En cambio, el de su antigüedad nos queda intacto.

Los monorritmos preliminares del libro nos traen, inevitablemente, a la memoria los tetrástrofos de Berceo. La misma beatitud. La misma ingenuidad. Viñetas de paisaje limpias como retablos de primitivos. (Rubén Darío ha hablado de Francis Jammes. Cierto. Pero en Ayala es más, «el sabor de la tierruca».)

Los temas —frescos de renovación, desempolvados y brillantes de pátina—: la vieja parra, el hogareño mastín, los viejos aposentos, los muebles antiguos, los prados verdes, los amores ingenuos, los diálogos rurales y las casonas venerables al gusto de Sully-Prudhomme, son esmaltes de colores tenues en una cristalera de grisalla.

La paz del sendero es una interpretación pictórica y musical de la tierra asturiana. Una sinfonía de grises. (Grises azules, grises rosas, grises blancos, grises verdes.) El paisaje de

Pérez de Ayala —lo ha apuntado su reciente biógrafo Francisco Agustín— es puramente subjetivo. Se echan de menos en él, las notas vivas que el mismo paisaje sugiere, por ejemplo, a Palacio Valdés, en sus novelas asturiana: *La aldea perdida, El maestrante, José.* Todo es según el color del cristal con que se mira. Cierto. Y Ramón Pérez de Ayala vio todo este paisaje a través de un cristal de neblina romántica y melancólica.

El sendero innumerable llega doce años después (1916). El sendero innumerable es el mar. Asistimos, ya lo hemos dicho, a un proceso de universalización, en todos sentidos. Al antiguo dulzor monótono de *La paz del sendero* sucede una inyección formidable de nervio. El nervio del Discóbolo, ágil, tenso y firme. Los metros adquieren una vitalidad nueva, una riqueza desconocida. El sabor arcaico continúa. Ahora, empero, la gracia ingenua de Berceo se ha convertido en la manera retozona —sentenciosa e irónica a un tiempo— de Hita. El diálogo entre doña Gaviota y don Cuervo, de Ayala, pudo ser el de doña Cuaresma y don Carnaval, del Arcipreste.

Hasta aquí el humor. El nervio se entra en los poemas ayalinos en unos versos sonoros y violentos: *La canción del hombre robusto,* con sabor de salmo y factura de Walt Whitman. A lo lejos, en la penumbra, presiden el horizonte lírico, las barbas desmadejadas de Ramón del Valle Inclán, para volver el poeta a los sabrosos arcaísmos galaicos de resabios dulzones y melancólicos.

La paz del sendero, dice Pérez de Ayala, es un poema de mocedad. Es el poema de la tierra. *El sendero innumerable* es un poema de juventud. Es el poema del agua. Para completar el plan ayalino faltan dos nuevos libros poemáticos. El de la madurez y el de la senectud. El del fuego y el del aire.

El primero será la culminación de todos estos ritmos violentos. El segundo, como una gran lluvia de cenizas sobre la llamarada de su juventud.

[1929]

Con la muerte de Eduardo Gómez de Baquero desaparece un tipo ejemplar de crítico ecléctico y comprensivo. «Andrenio» fue eso, toda la vida: un afán por comprender. Mientras, muy a menudo, sus coetáneos en el ejercicio crítico recargaban de bilis sus afirmaciones —sus negaciones casi siempre—, y acogían con insulto o desdén las avalanchas juveniles, «Andrenio» procuraba amoldarse a ellas. Por eso se ha hablado de su eterna juventud. Pero «Andrenio» no entraba en el meollo de las revoluciones; tampoco entraba en el hecho de su fuerza subversiva. Se limitaba a juzgar la obra lograda. Reconvenía, en ocasiones; pero su crítica era esencialmente benévola. A él podría aplicarse —ha dicho Pérez de Ayala— la paternidad del refrán cervantino: «No hay libro malo que no contenga algo bueno». Su crítica respondía a este criterio. Enrique Díez-Canedo ha podido hablar de él en relación con una crítica defensiva.

Efectivamente. La obra crítica de Baquero aparece en España inmediatamente después de «Clarín» y de Juan Valera. La crítica tenía entonces grito de vinagre. Se buscaban las faltas de sintaxis, las incorrecciones gramaticales y los galicismos. Más adelante se agravó el mal con la presencia de críticos como Antonio de Valbuena o como Julio Casares, esforzados cazadores de gazapos, cuya victoria máxima consistía en el hallazgo de un subjuntivo mal empleado o un pasaje influido por otro. Pero la crítica es otra cosa. Es más que todo esto. No debe andarse con mezquindades anecdóticas sino que debe ahincarse en el meollo de la obra criticada. Como reacción contra este método crítico aparecerán en seguida los juzgadores de obras «en simpatía» con las mismas. Por ejemplo: Cansinos-Assens, Andrés González-Blanco,

Y la crítica se convierte, en frase de Ortega, en «un fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida»; y es la crítica del entusiasmo puesto al servicio de una doctrina estética: el caso de Guillermo de Torre.

«Andrenio» mantuvo siempre una actitud central. Ni bilis, ni entusiasmo. Simplemente, benevolencia, amable serenidad, mesura.

Es posible —en esta hora de balance final— que la calificación específica de crítico se resista un poco a enfrentarse con la figura de «Andrenio». En realidad, Baquero era un habilísimo comentador; un comentador con todas las condiciones —habilidad, perspicacia— exigibles.

Comentador, y no crítico. Quizá sea ésta la raíz de su serenidad al encararse con los problemas literarios de nuestro tiempo. Esto, por otra parte, le permitía una máxima maleabilidad.

«Andrenio» no era un dogmático. Resbalaba sobre las cosas. Ayudaban a su actitud, la soltura de su pluma, la fluidez de su prosa, la ecuanimidad de su criterio.

Glosaba los hechos, sin afirmar o negar rotundamente. «Andrenio» era esencialmente desapasionado. Por ello puede explicarse su prestigio; por ello eran solicitadas sus colaboraciones. Hacía pasar los hechos por el prisma de su pluma, y los dejaba cristalinos, intactos, limpios, ante los ojos del espectador.

Un volumen de páginas escogidas de «Andrenio» no tendría ningún valor, porque su obra es toda difusa y sin ondulaciones. Fluente. Manaba, sin altibajos sensacionales. No pueden sacarse a colación actitudes decisivas o gestos literarios de consideración. «Andrenio» era un valor en función de su época literaria. Un documento marginal. No un valor absoluto.

La posteridad habrá de acudir a «Andrenio», cuando pretenda conocer la historia literaria de nuestro tiempo. Para encontrar una fuente desapasionada y ecléctica. También podrá acudir a él para conocer una de las prosas periodísticas más fluidas y más correctas que se han escrito.

[1929]

Estos días sacan a colación los gacetilleros cierto refrán, en el que la idea de finalizar el año se hermana a un afán renovador. Cada año, lo mismo. El último día de diciembre suele tomarse como punto de partida para muchas cosas. Para lo que el refrán llama «vida nueva». Sin embargo, transcurridos los doce meses, los gacetilleros se ven forzados a confesar que no existe la tal vida nueva; sino que la que se desenvuelve, como siempre, es la «vida vieja» que todos conocemos.

De aquí que sea muy conveniente en esta natividad anual el conocimiento de esta vida vieja, no ya como balance de lo pretérito, sino como espejo de lo porvenir. No creo necesario aportar medios sofísticos para conducir al lector al terreno de mis simpatías personales. En efecto, dentro de la «vida vieja», nos interesa la que tiene más posibilidades de continuidad; más posibilidades de transformarse en «vida nueva». Así, esta sumaria revisión crítica, se enfoca hacia campos juveniles. Hacia lo que se llama nueva literatura, con una frase desorientadora y con un mote más extendido —pero decididamente menos aceptable—, vanguardismo.

La poesía merece un primer puesto de honor. Digamos que los nuevos movimientos literarios son esencialmente poéticos. Por cada uno de los jóvenes prosistas castellanos figuran docenas de poetas nuevos. En verdad puede decirse que España atraviesa uno de los momentos más brillantes de su historia literaria. La aportación del ultraísmo, la revalorización de Góngora, son fenómenos que han inyectado una vida floreciente a nuestra poesía. Los nombres de García Lorca, Guillén, Diego, Alberto de Torre, Altolaguirre, Cernuda, Prados, Salinas, Qui-

roga, Pla, Pérez Ferrero, Moreno Villa, Martínez Corbalán, Larrea, Hinojosa, Dámaso Alonso, y tantos más, representantes de esta ubérrima floración lírica, son bastantes para prescindir de los adjetivos.

Vamos, sumariamente, a revisar la obra poética juvenil de 1929.

Enmudecido García Lorca, silentes Diego y Cernuda, que encabezaron en un momento dado las corrientes líricas, quedan en la primera fila, próximos a nuestra atención tres poetas: Pedro Salinas, Jorge Guillén y Rafael Alberti. La «Revista de Occidente» ha iniciado una colección de nuevos poetas españoles con libros de estos tres autores. (Pedro Salinas: *Seguro azar;* Jorge Guillén: *Cántico;* Rafael Alberti: *Cal y canto.)* Rafael Alberti, además, ha publicado otro libro de versos —interesantísimo—: *Sobre los ángeles* (C. I. A. P.).

El análisis de estos cuatro libros puede encerrar la visión completa del año lírico juvenil.

1929 llega para la poesía en un momento singular: el momento en que los poetas se desencantan del popularismo iniciado por los romances de García Lorca *(Romancero gitano)* y las primeras canciones de Rafael Alberti *(Marinero en tierra).* Los nuevos poetas deciden evadirse de este contacto con el fácil decir popular y la musiquilla de los versos. Aspiran a la esencia lírica y a la poesía pura.

Los versos de Pedro Salinas son un claro ejemplo de esta aspiración. Todo lo que pueda ser demasiado llano o embriagarse de un ritmo cantarín es inexorablemente desechado.

La poesía de Pedro Salinas es íntima y sin sonoridad para dicha en voz bajísima, al oído:

Con tu palabra última
—adiós—
anoche encadenaste
la noche a tu silencio.
Aunque el rayo de sol
en los ojos me hiriera

con su ciega evidencia,
la noche limpia y pura
tal como anoche era
en tu silencio se conserva.
Y no se irá a su nada,
secreta, ultraterrena
hasta que tú con la primer palabra
de tus labios de hoy
—adiós— crees el día.

La poesía de Pedro Salinas no necesita de ritmos y de imágenes. Es pura esencia poética, en toda su maravillosa desnudez.

A su lado la poesía de Jorge Guillén se nos aparece como una obra de artífice; trabajada, limada, pulida, tersa, limpia. Poesía «perfecta», en el sentido de «muy hecha». Depurada y complicada a la vez. Aspirando, por otra parte, a recogerse en una sencilla forma rítmica, sin rebuscamiento formal, Jean Cassou ha dicho de la poesía de Guillén que tiene la difícil perfección del diamante.

Rafael Alberti es el más copioso, el más dinámico de los tres. Además de sus libros ya citados —*Cal y canto, Sobre los ángeles*— ha publicado este año numerosos poemas en los que menudean las «boutades» subversivas. *Cal y canto* es la última prueba de la poesía de Alberti, sujeta a normas rítmicas. Sujeta también —casi siempre— a una consciencia lírica total.

Sobre los ángeles, no. *Sobre los ángeles* es el libro más aéreo, más irreal, más audaz que se ha escrito en España. Su poesía corta todas las amarras que la unen a la realidad, y refleja puros estados subconscientes. En ocasiones el poeta refleja dramáticos esfuerzos para volver a la realidad, a la consciencia, a la vida normal. Como sumido en un estado letárgico, se le siente caminar a tientas:

¡Atrás, atrás! ¡Qué espanto
de tinieblas sin voces!

¡Qué perdida mi alma!
—Ángel muerto, despierta.
¿Dónde estás? Ilumina
con tu rayo el retorno.

El poeta, como Charlot en la galería de los mil espejos, se siente multiplicado en cada uno de sus ángeles. Siempre esta patética somnolencia del más allá asediándole. Este vagar tan rico de lirismos, en su dramática vaguedad.

¡Nostalgia de los arcángeles!

. . . . . .

Dime quién soy,
y sin embargo, yo era...
Miradme.

Un afán de identificarse, en el torbellino de pasiones, de prisas, de tristezas, de olvidos, bulle en este libro de Rafael Alberti. Broche magnífico de lirismo con que cerrar este 1929 literario.

[1929]

Motivos

Impulsan muchos motivos a escribir sobre este libro de Federico García Lorca. En primer lugar por ser él quien es como poeta. En segundo lugar por el amor que siente hacia las cosas nuestras.

El poeta. El más alto valor de la nueva literatura española. Atrás, Alberti, Guillén, Torre, Altolaguirre, Buendía, Cernuda... todos. Jalones: *Libro de Poemas* (1921), *Mariana Pineda* (1927), *Canciones* (1927). Y, sobre todo, este maravilloso y recién nacido *Romancero gitano.*

¿Lorca y las cosas nuestras? Sí. Lorca es un amigo íntimo de Salvador Dalí. Ha pasado por nuestro Ateneo. Ha vivido horas inolvidables en Cadaqués. Ahora su revista granadina «Gallo» prepara un número dedicado a Cataluña en reciprocidad del homenaje a la nueva poesía andaluza que prepara «L'Amic de les Arts». ¿Justificada la atención? Adelante.

El libro

Este libro pequeñito y prometedor ha sido el «Baedeker» lírico de mis ocios veraniegos. Leído, releído, requeteleído ¿cuántas veces? No sé. Creo que se me han quedado en la memoria largas hilaradas de versos. Para mí es el mejor libro de García Lorca. El más ajustado a su temperamento. Su lirismo puede situarse entre la facilidad —estampas populares— de *Mariana Pineda* y la dificultad —poesía para selección— de *Canciones.* Su fuerza expresiva, su novedad, su lirismo lo con-

vierten en uno de los mejores libros de poemas publicados en lo que va de siglo.

El romance

Puede señalarse un retorno al romance en la nueva poesía hispánica, debido, a mi juicio, a una tendencia hacia la ponderación, al equilibrio. El poeta neutraliza, en cierto modo, la dificultad de las imágenes audaces dando una forma sencilla al verso. Al revés de Góngora. Góngora es más complicado porque une a la dificultad de la imagen la retorsión de la rima. Los jóvenes poetas, aleccionados en el gongorismo han aprendido de él la belleza y el peligro. Van hacia aquélla, eludiendo a éste, por medio de indicada simplificación formal acreditativa de su fuerte intuición poética.

En Cataluña puede hallarse —salvadas todas las distancias— un paralelo de Lorca con Tomàs Garcés. Como el granadino, el poeta catalán ha exaltado el romance, sin dejarse seducir del todo por la forma popular. Garcés —y esto ya lo hacía notar Manuel de Montoliu— sazona sus romances con sensaciones perfectamente nuevas. Del cotejo Lorca-Garcés se sigue inmediatamente señalar en el granadino una mayor agudeza lírica, un sentido más acentuado del color y de la imagen.

Gitanería

Hay gitanería auténtica en este libro de García Lorca. Gitanería en ese sentido del relumbrón, de la finura, de la elegancia innata, de la aristocracia racial. Un gitano está por encima de todos los gustos plebeyos:

Antonio Torres Heredia
hijo y nieto de Camborios

con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.

¡Con una vara de mimbre! Ni un fardo antiestético, ni el bastón pesadote. Una vara de mimbre con la que el gitano:

Moreno de verde luna
anda despacio y garboso.

Helo aquí:

Lo que en otros no envidiaban
ya lo envidiaban en mí.
Zapatos color corinto
medallones de marfil
y este cutis amasado
con aceituna y jazmín.
¡Ay, Antoñito el Camborio
digno de una emperatriz
acuérdate de la Virgen
porque te vas a morir!
¡Ay Federico García!
llama a la guardia civil.
Ya mi talle se ha quebrado
como caña de maíz.

(«Muerte de Antoñito el Camborio»)

Lamentación gitana con desgaire de llanto y copla. Luego, la petulancia, el desgarro, el decir doctoral:

Me porté como quien soy
como un gitano legítimo,
la regalé un costurero
grande, de raso pajizo.
Y no quise enamorarme

porque teniendo marido
me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río.

(«La casada infiel»)

¡Federico García Lorca, un gitano; uno de esos gitanos milagreros y maravillosos del Albaicín!

Las imágenes

«Andrenio» cree que algunas de las imágenes del *Romancero gitano* están poco logradas. En realidad, Lorca intuye imágenes formidables y las aprovecha en todo su valor de sugestión. Cuando no pinta, sugiere. En ocasiones, ciertamente, la imagen resbala sobre nuestro pensamiento; queda demasiado lejana. En otras muchas, en casi todas, llegamos fácilmente a la captación. He aquí algunas imágenes a que nos tienen poco acostumbrados nuestros poetas:

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano

. . . . . .

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.

(«Romance de la luna, luna»)

Cuando la cabeza inclina
sobre su pecho de jaspe
la noche busca llanuras
porque quiere arrodillarse.

(«San Gabriel»)

La misión del «Romancero»

Creo que el *Romancero Gitano* puede tener una misión apostólica en pro de la nueva poesía, vilipendiada —a veces por desconocida— del público burgués. Frente a este libro de poemas no es posible opinar que la joven literatura hispánica vaya «enterita al Rastro», como cree Mario Verdaguer.

El *Romancero Gitano* es uno de esos libros que sirven —ellos solos— para elevar el nivel literario de una época entera.

[1928]

Hace pocos días, una de las mejores poetisas de habla hispana ha pisado por primera vez tierra española en nuestra ciudad. Es Alfonsina Storni. Nos ha sido grato conectar un saludo y recoger sus primeras impresiones. Y darle un cordial hurra de bienvenida en nombre de nuestras letras.

Cartel

Sus primeros libros situaron a Alfonsina Storni en la primera línea de poetisas seguidoras del movimiento rubeniano. La imaginería poética de Rubén se abrillantaba y refulgía en claros versos de mujer. Desde Delmira Agustini a nuestra Elisabet Mulder, pasando por Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Alicia Lardé. (Una bella falange que oponer al grupo de jóvenes poetisas de vanguardia: Ernestina de Champourcin, Concha Méndez Cuesta, Josefina de la Torre, Norah Lange, etcétera). Pero la poesía de Alfonsina Storni se destaca limpiamente en el grupo rubeniano. Con una firme personalidad.

Alfonsina Storni se nos aparece como la más esencialmente lírica de las poetisas mencionadas. Hay en ella menos vibración carnal que en Juana de Ibarbourou; menos verbalismo suntuario que en Delmira Agustini; menos sentimentalismo enternecido que en Gabriela Mistral; menos erotismo que en Alicia Lardé.

Y su obra posterior ha señalado nuevas conquistas evolutivas. Hoy día, la gran riqueza poética de Alfonsina Storni ha inundado ya las formas nuevas de la lírica.

«*El diagnóstico por el iris*»

Yo recuerdo haber visto, en mis frecuentes visitas al mercado de los libros viejos, una obra, no sé si antigua o si moderna, intitulada así: *El diagnóstico por el iris*. (Un libro que muestra una pupila obsesionante asomada a un ventanuco de la portada.) Y bien: he aquí una gran receta periodística que podemos ensayar ahora.

Las pupilas de Alfonsina Storni tienen una calidad mineral, de cambiantes azules. Según la luz. (La luz de dentro y la luz de fuera.) En su centro, las pupilas están humanizadas como encendidas por una llamita negra. Con todo, sus ojos tienen un raro matiz felino, atigrado. Hay en toda ella un fuego magníficamente libre, selvático, bravío, de una humanidad arrolladora.

Sorprendamos en este azul de las pupilas de Alfonsina Storni toda la poesía que atesora; y todo su ardor humano en esta llama central, profunda, de luz negra.

Arte y escuela

—Nos interesa —decimos a Alfonsina Storni— conocer sus ideas respecto al arte de nuestro tiempo.

—Tengo del arte un concepto universal —dice la gran poetisa americana— en el sentido de que el espíritu debe estar equidistante de toda manifestación de arte; mas yo, que soy americana, de un país donde no existe una muy gran cultura intelectual, pero sí una vivísima sensibilidad...

—¿Cuál es su actitud frente a las nuevas modalidades de la literatura americana?

—El movimiento ultraísta pretende negar el accidente humano; yo no lo estimo en este aspecto. Yo acepto en cambio, toda la evolución formal de los jóvenes, siempre que bañe su obra un chorro de humanidad.

—Sin embargo, los nuevos valores argentinos...

—Desde luego, hay una generación de muchachos que rodean las formas nuevas y que tienen mucho talento, un gran afán de cultura y una prolija dedicación hacia el lenguaje. Borges, Bernárdez, Marechal, Rega Molina, poetas todos de una fina sensibilidad.

Simpatías literarias

Cuando insinuamos este tema, Alfonsina Storni se muestra temerosa de olvidos o de malas interpretaciones. Al fin accede.

—Enfrentémonos ahora —le decimos— con el panorama hispánico.

—Destacaría tres nombres entre los clásicos: Quevedo, Góngora, Cervantes. Entre los modernos, siento una inmensa simpatía por Unamuno: uno gran interés por Pérez de Ayala. Azorín es un gran prosista, pero ideológicamente un tanto seco; Ortega, en cambio, es de una ductilidad extraordinaria. Eugenio d'Ors, tan cálido en sus pensamientos. Araquistain me parece un excelente interpretador de ideas... Hay tantos...

—Hábleme de los nuevos valores.

—Los «nuevos» llegan fragmentariamente a nosotros, por el carácter cenacular de las escuelas jóvenes. Desde luego, siento una gran admiración por Rafael Alberti, García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén...

—¿Le interesa a usted el cinema?

—Extraordinariamente.

Finalmente preguntamos la opinión que nuestra ciudad merece a la gran poetisa. Encaramada, naturalmente, con el panorama espiritual.

Barcelona es una ciudad contradictoria

—Barcelona es una ciudad extraordinariamente contradictoria, dice Alfonsina Storni. Contradictoria, porque paralelamente se advierten dos corrientes madres; la una, material, de disciplinas de conservación, de hacinación; la otra, espiritual, de inquietud cerebral, afán de cultura, alto sentido musical, innovación tenaz.

Acaso esta misma disciplina, a modo de vaina de aquella riqueza espiritual sea la que determina la obra de gran envergadura común al arte catalán.

—¿Cuál ha sido la impresión que ha producido en usted el contacto de los espíritus de acá?

—Me ha sorprendido extraordinariamente la riqueza, la variedad de matices temperamentales que advierto. La multitud de opiniones independientes que he conocido. No es posible encontrar dos interpretaciones idénticas en literatura, en arte, en filosofía, en política.

Alfonsina Storni ha hecho una visita apresurada a nuestra ciudad. Son muchos, todavía, los que no se han dado cuenta de lo que vale su presencia entre nosotros. Su viaje está regido por un imperativo de velocidad. Alfonsina Storni debe volver más despacio a convivir con nosotros. Le hemos instado para que nos dé su promesa firme.

[1930]

II) LITERATURA CATALANA

La poesía romántica en Cataluña

«El carácter principal del estilo de los románticos propiamente dichos consiste en un colorido sencillo, melancólico, sentimental, que más interesa al ánimo que a la fantasía.» Así con esta irremediable vaguedad intentaba definir el Romanticismo don L. M. Aparecieron estas palabras en enero de 1824, formando parte de un artículo que se publicó en el núm. 2, de «El Europeo», *Periódico de Ciencias, Artes y Literatura, por los señores Cook, Aribau, Monteggia, López Soler y Galli,* que veía la luz en Barcelona.

El lector ha destacado ya uno de estos cinco nombres: el de Buenaventura Carlos Aribau. El más destacado propulsor del Romanticismo en Cataluña.

Aribau había nacido en 1798. Su juventud influenciada corrió paralelamente a la inflamada juventud del siglo XIX, formidable y fecundo; cuya proyección hemos intentado nosotros, no hace mucho en estas mismas columnas: «Es curioso constatar un hecho —escribíamos—: mientras el siglo XX se considera siempre como un punto de partida, como la madrugada de una cultura nueva, el siglo XIX se considera asimismo como el *clou* de los tiempos. El siglo XIX es un siglo narcisista, satisfecho de sí. Por ende un poco pedante y aparatoso. Los inventos imponían un rumbo nuevo a todas las cosas, alterándolas con una fuerza que hoy no podemos comprender bien. Los poetas se entusiasmaban ante los tiempos nuevos. Hay odas al Vapor, al Progreso y a la Máquina».

En 1817 se publicaron «por algunos amigos del autor» unos *Ensayos poéticos,* de Buenaventura Carlos Aribau. He aquí una

sugestiva oda a *Los globos aerostáticos de Mr. Montgolfier,* que sirve de curioso ejemplo a la afirmación del párrafo anterior. El poeta inicia su largo canto lamentando la suerte de las edades pretéritas, carentes de toda fuerza renovadora:

Tal éramos un tiempo, mas no ahora
en que tu ilustración consoladora
mostraste al alba faz: el hombre osado
al alto cielo sin temor se lanza,
su ligereza alcanza
al viento que le sufre
por una senda nueva
al claro templo del honor le eleva.
¿Y qué mortal dichoso plugo tanto
al dios de la invención, que le infundiera
su espíritu sacrosanto
y le mostrara por la vez primera
la incógnita carrera que hasta el día
nadie en el mundo recorrido había?
¡Tú fuiste, Montgolfier! Tú penetraste
la región do la nube se entumece,
y en agua se deshace y do aparece
en una quieta noche de verano
un luengo rastro de ominoso fuego
y desaparece luego.
¡Tú fuiste, Montgolfier! Por ti mi mano
las cuerdas pulsará de la alabanza
en mi primera lira,
y ensayaré contigo
el estío ardiente que el destino amigo
para loar a la virtud me inspira.

Etcétera. Hoy sonreímos viendo todo esto. Como sonreirán nuestros biznietos cuando lean los poemas futuristas a las máquinas escritas por Filippo Marinetti.

Aribau tiene un valor esencial en la historia del Romanticismo poético de Cataluña. En 1833 publicó en *El Vapor* (otro título sugestivo, de revista de avance, de vanguardia, en aquella época), su famosa *Oda a la Pàtria*:

Adéu-siau, turons, per sempre adéu-siau,
oh serres desiguals que allí en la pàtria mia
dels núvols e del cel de lluny vos distingia
per lo repós etern, per lo color més blau.

La *Oda a la Pàtria* está, excepcionalmente, escrita en catalán. La poesía de los creadores del Romanticismo en Cataluña se escribió invariablemente en castellano, hasta bien entrado el siglo. El caso magnífico de Manuel Cabanyes. Fue don Joaquín Rubió y Ors —*Lo GaGiter del Llobregat*—, 1839, el primero que usó de una manera constante el catalán para su obra poética. En 1859 Milá y Fontanals restaura los Juegos Florales. Virtualmente, la débil vida de la lengua renaciente está salvada.

Antes de seguir adelante, notemos la presencia de poesía catalana en el teatro de Josep Robreño, Francesc Renart y Abdón Terrades. Pero su producción no tiene ningún valor renacentista, ni es alcanzada por el ramalazo romántico. Sainetes chabacanos, bilingües, de carácter político y social, de sátira inspirada en la corrompida obra del Rector de Vallfogona, y cuyo paralelo, a una gran distancia y netamente superior podría encontrarse en el teatro de don Ramón de la Cruz.

El teatro conoce una madrugada literaria en Frederic Soler (Serafí Pitarra), cuya obra no se evade, en general, de la mentalidad popular. Mientras, el teatro romántico conoce su auge. Se estrena el *Don Álvaro* (1835), *El Trovador* (1836), *Los amantes de Teruel* (1837). Y las obras de Tamayo, Zorrilla, López de Ayala, Martínez de la Rosa, etc. En realidad el Romanticismo, no llega de una manera plena al Teatro catalán,

hasta Ángel Guimerá. Todos los signos románticos se concentran en él. Predilección por la Edad Media, por los ambientes lejanos, por la fuerza expresiva y arrolladora de dogmatismos estéticos. Su figura no necesita subrayados, ni detenciones.

Contemporáneo de Guimerá —paralelo en lo gigantesco de su expresión— Mossèn Jacinto Verdaguer recoge la avalancha romántica y nutre con ella la mayoría de sus versos.

Así puede anotarse la plena incorporación del Romanticismo a la lírica catalana a fines del siglo XIX. El movimiento romántico surgido en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII —época en que ya aparecen precursores (Cadalso, Meléndez Valdés) en la literatura castellana— pasa a Alemania (los hermanos Schlegel, Tieck, Novalis) y a Francia e Italia al penetrar el siglo XIX (Chateaubriand y Mme. Staël, Manzoni y Silvio Pellico). Atraviesa más tarde su momento más brillante en Francia (Lamartine, Hugo, Musset, Vigny) e Inglaterra (Lord Byron, Wordsworth, Coleridge) e influye largamente en España (Duque de Rivas, Espronceda, Bécquer, Zorrilla).

La poesía catalana, en la segunda mitad del siglo XIX recibe la influencia castellana. «La turbamulta de poetes floralescs —escribe Nicolau d'Olwer— es deixa endur —perdut l'antic qüència buida del romanticisme espanyol, deixeble del francès». quència buida del romanticisme espanyol deixeble del francès».

Hay, empero, un momento interesante que recoge el mismo autor. «La irrupció, amb Joaquim Bartrina, Francesc Matheu i Apel·les Mestres, d'una joventut tocada del *mal du siècle,* devota de Leopardi, Heine i Musset, oreja l'atmòsfera enrarida de l'optimisme floralesc.»

No es rico de valores —lo acabamos de ver— nuestro Romanticismo. No es posible destacar personalidades tales como las que definen el mismo movimiento en los demás países.

Y, sin embargo, el ardor colectivo, la llama popular, existieron con una fuerza inolvidable. Su obra ha sido fecundísima. No es posible dudar un momento: Sin el Romanticismo la revalorización del patrimonio racial de Cataluña no hubiera tenido lugar.

[1928]

Editado por los hijos del poeta, bajo la dirección de Joan Estelrich, ha aparecido el primer volumen de las Obras Completas de Joan Maragall.

Este primer tomo, comprende la labor poética, original, del autor de *La vaca cega.* Ya —al decir esto— se sobreentiende que este volumen de la edición definitiva contiene la esencia misma del poeta. Luego vendrán las traducciones —Novalis, Goethe, Hello— y los artículos periodísticos. Pero es indudable que en este libro recién nacido —*Poesies*— está la producción más puramente auténtica de Joan Maragall.

No es posible —frente a la obra maragalliana— prescindir un solo instante de esta calidad de poeta esencial. Cualquiera de sus traducciones, cualquiera de sus escritos en prosa, se ordena principalmente en función de su poesía. Prescindir de ella es anular la obra de Joan Maragall. Para el autor de *Nausica,* la poesía tiene un valor supremo: vital. Todas las sensaciones humanas han de pasar a su través. (Divinizándose.) La belleza del mundo sensible, a través del corazón humano, tiene una forma estricta de expresión: la poesía. Así toda —o casi toda— la obra lírica de Maragall está constituida por la reacción del espíritu del poeta ante la sensación del mundo exterior. (La mayoría de las veces ante el paisaje.) Joan Maragall impresiona «clichés» líricos de las montañas y del mar. Es un intuitivo. Deja que el mundo exterior le hiera para que la poesía surja. Y no, en manera alguna, artificiosamente; sino de un modo espontáneo; como un balbuceo. Un balbuceo lírico, de índole sacra e inviolable. El poeta, entonces, está en contacto con Dios. El poeta está en el centro del universo:

Tot semblava un món en flor
i l'ànima n'era jo.

Y canta. Pero Maragall sentía más que la pasión universal del paisaje una devoción local. Más que las montañas y el mar como espectáculo lírico le interesaba la montaña y el mar de «la nostra terreta», como él decía. Así, el mundo poético de Maragall, tenía dimensiones estrictas. En Maragall, por ejemplo, no podría concebirse nunca un afán por una geografía lírica a la manera de López-Picó, de valor cosmopolita. La pasión del terruño cercaba sus fronteras literarias de una manera infranqueable.

Situado el poeta ante su mundo exterior, sobreviene —según la doctrina maragalliana— un deseo expresivo. «La febreta poètica.» (Subrayemos estos diminutivos.) Y, como norma productora, una absoluta sinceridad. La expresión de la belleza —poesía— debe surgir, pues, de una manera estrictamente espontánea. Toda obra poética, producida en estas circunstancias, es sagrada. Su alteración es una profanación, «obra de vanitat», «obra de mort» (Prólogo a las poesías de Pujols). Hay que dejar a la poesía todo su valor de virginidad y de balbuceo. Hay que respetar la palabra espontánea: «la paraula viva».

Hoy día, la personalidad poética de Joan Maragall, ha pasado a ser clásica. Quiero decir que sus posiciones doctrinales, son, en esencia, indiscutibles. Maragall construyó su doctrina poética y se atuvo a ella con una estricta honradez. Hoy el espectador de su obra no puede obtener conclusiones críticas absolutas, al margen de un acatamiento devoto. Lo que sí puede —y no logra evitar— es analizar la obra maragalliana a través de la lupa de nuestro sentido, moderno, de la poesía. Situándonos en la época de Maragall —viniendo de Verdaguer— el valor indestructible de su obra poética se destaca soberbiamente. Maragall es un paso al frente por el camino de la agudeza lírica y de la mayoría de edad de nuestra poesía. Hoy, no. Hoy la posición literaria de Maragall sería insostenible. Hoy estamos de vuelta de su sentir poético. Desde la obra

de refinamiento cosmopolita y de culto al matiz lírico de Josep Carner y Josep Maria López-Picó —sin hablar del agudo lirismo de Salvet-Papasseit— Joan Maragall representa una etapa de formación.

Maragall tenía un sentido primario de la poesía. Su lirismo no iba más allá —por doctrina o por temperamento— de la simple intuición. Dentro de su espíritu, la poesía era una vaga abstracción incapaz de tomar una forma. Algo así como un molde cristalino donde su sensibilidad abierta podía encajar la emoción del mundo externo. De ahí su tendencia a la descripción y a la narración. (Al paisaje y a la leyenda.) En sus mismas devociones literarias podía atestiguarse esta tendencia. Una de las predilecciones de Maragall, entre sus contemporáneos, era el poeta castellano José María Gabriel y Galán. (Gabriel y Galán, otro caso patente del sentido primario e intuitivo de la poesía.) En Joan Maragall no existe —por lo menos expresivamente— un mundo interior. Sus mejores poesías —las más celebradas— *La vaca cega, Goigs a la Verge de Núria, La Sardana,* no son más que maravillosas descripciones. Sólo cabe exceptuar, gloriosamente, el *Cant Espiritual,* como ejemplo de expresión lírica de una vida interior. Pero el *Cant Espiritual* representa un momento lamentablemente transitorio en la vida maragalliana.

Lo que más choca a un espíritu joven, leyendo las poesías de Joan Maragall (nótese bien que estas líneas responden, precisamente, al deseo de reflejar la impresión que dicha lectura ha de producir en las nuevas generaciones habituadas a las obras de Rilke, de Cocteau, de Pirandello, de Sànchez-Juan, de Juan Ramón Jiménez, tan ricas de penetrante vida interior), es, precisamente, la falta de agudeza lírica del autor de *La fi d'En Serrallonga.* Sorprende —y desvía la devoción— a los jóvenes, el sentido simplista de la poesía de Maragall. La falta de recovecos y de penetraciones sutiles que hay en su poesía. La ausencia del arabesco y del imaginismo en boga.

Los que conocieron a Maragall nos hablan de un hombre metódico, retraído, tranquilo y de valor negativo para la ac-

ción, cuya vida se deslizaba en un ambiente de serenidad. Cuando por obra de una lectura apasionada sentía arder en su interior una llama de rebeldía, la excitación espiritual era pasajera. El hombre burgués triunfaba siempre. Burgués; Agustí Esclasans ha visto agudamente esta característica maragalliana: «Maragall fue un poeta burgués, su obra es una obra burguesa; su concepción del mundo y de la vida y de la convivencia con sus semejantes, es de la más auténtica prosapia burguesa», ha dicho.

Después de esto —¿verdad?— ya no es necesario insistir sobre esta falta de agudeza lírica de Joan Maragall.

¿Es oportuna esta edición definitiva de sus Obras Completas? Como poeta vivo, es decir, como modelo lírico, no. La etapa maragalliana de nuestra poesía ha quedado —inexorablemente— atrás. La consecuencia más lamentable de esta revisión de su obra sería la aparición de nuevos satélites de su sentir. Sólo podemos —sobre todo los jóvenes— aceptarla como la reedición de una obra de valor histórico. (Joan Maragall, figura capital de nuestra literatura renacida. Etapa por la que puede explicarse la posición actual de nuestra lírica.) Pero nada más.

[1929]

Josep Carner

Josep Carner representa para la poesía catalana la conquista del Novecientos. La superación de todas las posiciones líricas del XIX y el logro de una matización europea Más claramente —y salvadas todas las distancias—: Josep Carner representa en Cataluña lo que las generaciones poéticas del parnasianismo y del simbolismo representan en Francia; lo que d'Annunzio, en Italia; lo que Darío, para la poesía hispánica; lo que Eugenio de Castro, para Portugal.

Con Josep Carner —se dice— alcanza la lírica de Cataluña su plena mayoría de edad. Y más aún: por Josep Carner, la poesía de la *Renaixença* alcanza un tono de europeidad frente a los motivos raciales que la inundan de entusiastas exaltaciones patrioteras a base de evocaciones históricas y de sentido moral.

Josep Carner aristocratiza el concepto e importa el matiz irónico y verbal. Los lectores de «El Sol» saben bien cómo se afina la intención y la palabra en los artículos que publican sus páginas. Más todavía en lengua vernácula. Josep Carner vierte en sus comentarios, en sus poemas, las más finas, las más sutiles insinuaciones. Su obra es un maravilloso bordado intelectual.

Josep Carner es un poeta de filiación francesa, por lo menos en el principio de su obra lírica. Las fuentes de su poesía hay que buscarlas —con toda la flexibilidad y renovación que traen consigo— en el simbolismo. Y no solamente la poética carneriana se afrancesa, sino su léxico y su sintaxis. Josep Carner crea poesía, pero además crea lenguaje. No nosotros, sino la posteridad, ha de juzgar de este galicismo que —con una re-

ticencia sospechosa y desde luego mezquina— ha inyectado Josep Carner en la lengua de su país. A nosotros corresponde tan sólo captar la obra lírica en esta rápida revisión de valores literarios de Cataluña.

De su *Colección* de *Obras Completas* ha sido eliminado, con innegable acierto, su primerizo *Llibre dels Poetes,* imperfecto y mediocre. El volumen inicial ha sido *Els fruits saborosos,* uno de los más finos libros del poeta. Cada fruta es pretexto de una escena llena de gracia mitológica y de humanidad. Una relectura hoy nos acentúa la impresión de friso vivo que produce la primera vez. Hay mármol —sólo un momento— en la escenografía o en la actitud. Pero tres cosas sirven para romper su frialdad: música, ironía y color. A su influjo no es posible que se mantengan posiciones de un academicismo neoclásico. El friso helénico puede transformarse en un cromo francés. Las figuras danzan grácilmente al son —de pavana— del verso alejandrino. Y resaltan llenas de una risueña vivacidad.

La obra posterior del poeta —*Verger de galanies, Auques i ventalls, Monjoies, El cor quiet, El giravolt de maig*...— es un proceso de madurez y una ascensión a la sinceridad. A un más agudo subjetivismo, menos decorativo, pero más auténtico.

Encarémonos, pues, con esta segunda manera —con esta autenticidad, con este espejo— del espíritu de Josep Carner. Un primer hallazgo: lirismo. Un hallazgo posterior, pero persistente: ironía. Lirismo + ironía. Hay una fina, una despiadada reacción contra todo arrebato lírico. Un control que comprime y afila las intenciones. Eugenio d'Ors discurría una vez —*Glosari,* 1908— sobre la *manera ática.* Decía que lo que distingue al bárbaro del civilizado es la doble facultad que éste tiene de *tratar en serio las cosas frívolas,* y *consistirá en esto: en sonreír de los grandes gestos, mientras el mismo que de ellos sonríe los realiza. Así fue la manera ática. Así es también la manera francesa.*

Así lo de Josep Carner. Ático. Pero, evidentemente, por vía francesa, y parisina. Y con unas gotitas de «humor» inglés.

Con todas las ventajas y con todos los inconvenientes que proceden de este —por otra parte indesviable— cambio de ruta.

La aportación mallorquina

Antes de seguir adelante —más allá el retroceso significaría un rodeo— debemos anotar un fenómeno interesante en la historia de la moderna poética de Cataluña: la aportación mallorquina.

La incorporación de los poetas mallorquines al movimiento literario de la *Renaixença* supone, aparte del impulso vital de su esfuerzo, la aportación —en general— de una escuela poética: el parnasianismo.

Yo me he preguntado muchas veces, al leer los poemas de Costa i Lloera, o de Gabriel Alomar, si no será este puro cielo de Mallorca, que recorta tan duramente los contornos, la causa de esta rotundidad, de esta limpieza formal —parnasiana— que tienen los versos de los poetas mallorquines. La vaguedad, la penumbra, la *nuance* bien amada por los simbolistas —Verlaine, por ejemplo— se comprende perfectamente como producto nórdico. De país de neblina y grises diluidos. Mallorca, no. Mallorca —no nos cansaremos de decirlo— es esencialmente Sur. Y esta claridad restallante y decidida de su atmósfera se aviene bien con la claridad sonora de sus versos. Recorramos mentalmente algunos poetas mallorquines: Costa i Llobera, Joan Alcover, Gabriel Alomar... En todas unas estrofas marmóreas, arquitecturadas, firmes. Ni una cesura dejada al azar para producir un vago matiz de penumbra, ni una arbitrariedad. Todo sonoramente medido.

La gran ventaja que esta clase de poesía encierra en estos tiempos de grandes derrumbamientos líricos consiste en su valor objetivo, intangible. Mientras ciertos poemas simbolistas, y aun futuristas, se advierten completamente *démodés* ante los ojos de un lector joven las estrofas parnasianas restan inalterables. Hoy día leemos sin ningún esfuerzo —con un auténtico

placer de nuestra sensibilidad— un poema de J. M. de Heredia o de Leconte de Lisle. Su lectura tiene algo de visión de un friso magníficamente tallado o de un maravilloso medallón. Placer ante un objeto bello que se perpetúa indefinidamente, a pesar de los nuevos *ismos* avasalladores.

López-Picó

Si Josep Carner representa para la poesía catalana la incorporación definitiva de su generación al movimiento vagamente denominado modernista de nuestro país, Josep Maria López-Picó —cuyo primer libro: *Intermezzo galant,* cae dentro de esta tendencia— representa la conquista de los valores líricos postsimbolistas, de un alto exponente de europeidad.

J. M. López-Picó encauza su obra hacia un alejamiento progresivo de la obsesión parnasiana; no por un olvido acentuado de la construcción formal, sino por un constante enriquecimiento del fondo poético. López-Picó es poeta deliberadamente oscuro, cuya obra lírica cae dentro de la trayectoria Rimbaud-Mallarmé-Valéry.

Allende las fronteras lingüísticas —hacia la nueva España poética y hacia la naciente poesía europea—, J. M. López-Picó es el valor más presentable de la lírica catalana contemporánea. El más universal.

En la obra de Josep M. López-Picó no actúa la anécdota, porque es un desnudamiento progresivo de todo aquello que no sea puro esencialismo o imagen pura. A través de sus libros —1910-1929...—, esa labor depuradora es bien visible. Los primeros volúmenes muestran claras ascendencias parnasianas y simbolistas. (Toda la poesía catalana contemporánea ha bebido en el manantial francés de los alrededores del Novecientos.) Más adelante, la obra lópez-piconiana va emancipándose de todo lo que está próximo o tangible. Su evolución es —en cierto modo— la de la poesía de Juan Ramón Jiménez, tan emotivamente cantada por él:

Vino primero pura,
vestida de inocencia,
y la amé como un niño.
Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes,
y la fui odiando sin saberlo.
Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia y yel y sin sentido!
... Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.
Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua;
creí de nuevo en ella.
Y se quitó la túnica
y apareció desnuda toda...
¡Oh, pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

Así, desnuda, pura, la poesía de López-Picó.

Con esto queda dicho que su obra es la única que puede tener vigencia ante los postulados jóvenes de la literatura. Para un nuevo poeta europeo los valores literarios citados hasta ahora —Maragall, Costa i Llobera, Carner, Alcover— aparecen dotados de una especial impureza. No puede negarse en su producción una serie de elementos —sentimentales, populares, políticos— evidentemente contrapuestos a la limpia emoción poética pura.

Por eso López-Picó, perteneciente a una intelectual aristocracia lírica, tiene un valor de universalidad y de excepción.

Hay que anotar, además, que la pura desnudez de arabesco sensible que su lirismo posee no es más que un punto de partida para los arabescos profundos de la inteligencia. Así, López-Picó se aproxima muchas veces al epigrama, que maneja con

una elegancia definitiva. Y la metáfora para él no tiene secretos, por finos y sutiles que sean.

Es vano hasta la fatiga cualquier esfuerzo que parte del crítico para precisar un matiz que sólo puede dar el contacto directo y una fina sensibilidad. Yo creo que un ejemplo resolvería un tanto la insolubilidad del eterno problema. He aquí la *Jaculatòria de la ironia de Déu,* aparecido en su último libro de versos *(Carnet de ruta),* breve muestra que me complace prodigar por su significación:

Jo, fràgil, esquifida criatura,
i Tu, l'animador de la natura,
vergonya cara a cara amb l'Estupor.
Per què no rius de veure'm nu, Senyor,
que la rialla em fes de vestidura? [1]

En efecto, además de la concentración de la imagen y la metáfora —claras normas lópez-piconianas—, hallamos en este breve poema un sabor que nos resistimos a calificar de místico. El místico es un hombre *transido* ante Dios. Por amor. López-Picó es un hombre *estupefacto* ante Dios. Por inteligencia. En varias obras —de lo mejor de su producción: *Invocació secular, Jubileu,* etc.— este sentimiento aparece. Y la poesía adquiere una profundidad y una fuerza de fervor insuperables.

Finalmente, consideremos en López-Picó su catalanidad. A pesar de su universalidad y de su abstracción lírica, López-Picó es un poeta racial. Lo que pasa es que no confunde la catalanidad con la mención de barretinas, espigas, instrumentos de siega, lugares típicos y lugares comunes que una masa de poetas catalanes ha puesto en juego con un gran éxito de galería.

[1] Jaculatoria de la ironía de Dios *(Carnet de ruta):* «Yo, frágil y mezquina criatura, — y Tú, el animador de la natura, — vergüenza frente a frente al Estupor. — ¿Por qué no ríes de verme desnudo, Señor, — que tu risa me hiciese de vestidura?».

Nos interesa hacer constar, como colofón, la posición de vigía literario que López-Picó ostenta. En sus obras en prosa, su espíritu capta con una fina sensibilidad cualquier vibración, próxima o distante, del universo intelectual. Es de los pocos escritores catalanes que mantiene —públicamente— una atención despierta hacia las letras de Castilla.

J. M. de Sagarra

Una clasificación simplista asignaría a Josep Maria de Sagarra una posición de gran «recordman» de la poesía. Fecundo, inagotable, fácil, J. M. de Sagarra irrumpe cada año con una cantidad enorme de literatura bajo el brazo. Artículos, novelas, poemas, teatro, poesías, todo sellado con su inconfundible personalidad.

J. M. de Sagarra es el escritor en quien la catalanidad adopta formas más persistentes y más ostensiles. Es una catalanidad epidérmica, de fisiología de lenguaje, sensorial. Pero cuya fuerza expansiva, penetrante, es enorme y se graba de una manera perdurable en el espíritu del lector. Ésta es, posiblemente, la clave de la inmensa popularidad de que J. M. de Sagarra goza en Cataluña.

No hemos de intentar siquiera una revisión de la obra poética de J. M. de Sagarra. Solamente unas notas referidas a su estilística bastarán para situarle en este plano de la literatura catalana actual.

«En la portadilla del libro —escribíamos de su obra reciente: la epopeya de "El Comte Arnau"— hay un grabado al boj en el que se representa un puñado de frutos. He aquí un detalle sugeridor. ¿No os han dado nunca los versos de Sagarra esa sensación carnosa de fruto en agraz, esa sensación musculosa de pulpa frutal jugosa y campestre? La imaginería de Sagarra más que a los ojos y a los oídos está referida al

olfato y al paladar. Pero no está compuesta de golosinas, sino de platos fuertes y de olores penetrantes. Sagarra no conoce los términos medios. Su paleta sólo tiene duros verdes y agresivos bermellones.» «... el valor sobresaliente del poema —ese tono fuerte, machuno, agreste, luminoso, jovial, intenso...» Esta «energía cromática» figura en la primera línea de sus características. Un amor por el fondo pintoresco y la forma popular, una rara facilidad expresiva, una largueza versificatoria cuajada de imágenes violentas y primarias completarían un cuadro definidor.

Al margen de «El Comte Arnau»

I

Hay un momento de la conciencia de los pueblos en que se vuelve la mirada atrás. Es en la hora de las grandes pugnas o al despertar de un estado letárgico, cuando se buscan las altas ejecutorias de honor. Se escudriñan abismos y horizontes. Hacen falta héroes. El pueblo necesita un objetivo para sus admiraciones devotas y un apoyo para su orgullo racial. Un hombre o una sombra. Un diablo o un dios. De las brumas medievales surgen —mezcla de historia y fantasía— los héroes. El Cid o el Comte Arnau. Y sobreviene la glorificación, la divinización, el símbolo. En la procesión de los siglos, una larga escalinata de ritmos va registrándose en su honor. El pueblo vive compenetradamente con ellos. Tiene puesta en ellos su fe. El Cid ganaba batallas después de muerto. Todavía las gana hoy.

II

El Comte Arnau pertenece a esta legión de héroes que entrañan una representación viva en el alma popular. Apenas si, con la leyenda de su humanidad, nos han llegado unas notas episódicas y unos nombres de mujer. Estrictamente, sería imposible trazar una biografía del Comte Arnau. Conocemos de él aspectos fugaces y desordenados. Y, sin embargo, ¡qué gran fuente de emotividad y de dramatismo no gira en su derredor! A través del pueblo. El Comte Arnau basa su leyenda en una canción de fondo feudal, mediévico. Milá y Fontanals la incluyó en su popular Romancero. Y, en seguida, los poetas proyectan la figura épica sobre la pantalla de su exaltación.

III

En Verdaguer, el Comte Arnau no es más que una sombra. Un relámpago. Apenas si entrevemos —entre la noche y la tempestad— su figura arrebatada, su caballo negro, su capa roja al viento. En Verdaguer el Comte Arnau no respira humanidad todavía. El mismo poeta no lo pretende. Sólo que ese alucinante Comte Arnau de ultratumba pase ante nuestros ojos como un símbolo infernal.

IV

Es con Maragall cuando el Comte Arnau empieza a palpitar como una cosa viva. Con humanidad. Maragall alza su monumento poético sobre la base de la canción. Y, en ocasiones, acude a la canción misma para llenar un pasaje. La figura del protagonista se rodea de las figuras familiares, de Elvira, fecundidad de imágenes vivas y fuertes. Todo el poema —ad-

plasticidad poderosa y viva. Y él mismo, resalta destacadamente, con una fuerte dimensión humana.

Pero nos impide detenernos más en la consideración del poema maragalliano, la atracción poderosísima de la última encarnación literaria del Comte Arnau.

V

Debida, como todos saben, a la poderosa pluma de Josep Maria de Sagarra. Anotemos, en primer lugar, que su aportación a la leyenda arnaldina, tiene un valor personal. El argumento del poema tiene sólo los trazos esenciales de la obra popular. En lo demás, Sagarra ha trazado vigorosamente un plan distinto, cuyo desarrollo no es aquí pertinente. Anotemos, en segundo lugar, que alrededor del poema se había hecho, de un lado, una propaganda mal orientada, haciendo resaltar el número copioso de versos del poema, con un sentido estadístico reñido con toda sensibilidad poética; de otro que la barrera de hielo —de silencio— con que algunos espíritus mediocres habían querido rodear esta obra, acaba de saltar —gloriosamente— hecho trizas.

VI

En la portadilla del libro hay un grabado al boj en el que se representa un puñado de frutos. He aquí un detalle sugeridor, ¿no os han dado nunca, los versos de Sagarra, esa sensación carnosa de fruto en agraz, esa sensación musculosa de pulpa frutal jugosa y campestre? La imaginería de Sagarra más que a los ojos y a los oídos está referida al olfato y al paladar. Pero no está compuesta de golosinas, si no de platos fuertes y de olores penetrantes. Sagarra no conoce los términos medios. Su paleta sólo tiene duros verdes y agresivos bermellones. Y he aquí una gama, que si no le fuera habitual, hubiera de-

bido inventar el autor de *Marçal Prior*. Mantener el interés del lector de una manera intensa que logra *El Comte Arnau* a través de sus diez mil versos, sólo es posible por esa maravillosa fecundiddad de imágenes vivas y fuertes. Todo el poema —admirable «tour de force»— está realizado sobre esta novedad, sobre esta fuerza, sobre esta incansabilidad. Un fuerte lenguaje rústico de honda catalanidad, le ayuda. Y, sobre todo, su vigor y su aliento de poeta.

Es curioso subrayar que el valor sobresaliente del poema —ese tono fuerte, machuno, agreste, luminoso, jovial, intenso— ha sido el promotor de juicios pusilánimes y detractores. Júzguese. Aun no teniendo en cuenta la necesidad sentida por el escritor de dar al largo poema un vigor sostenido a todo trance, ¿se esperaba oír en labios del «Comte Arnau» —el bárbaro señor feudal— el lenguaje frívolo y amanerado del seminarista dieciochesco de *El giravolt de maig*? Aún le quedaba a Sagarra una solución: hacer con las palabras del Comte Arnau un «pastiche» literario y escribirlas a la manera de los antiguos cronicones. Pero su intuición poética le ha encaminado a un sendero mejor: a un lenguaje rural de perfume antiguo, como un vino añejo de un vigor y de un dramatismo indescriptible. Éste es el realismo auténticamente lírico. El de Josep Maria de Sagarra. El de *El Comte Arnau*.

Es de esperar que, pasado este momento de escándalo asustadizo y equivocado, el coro de elogios al poema poseerá la merecida unanimidad.

VII

La humanidad del Comte Arnau nos llega multiplicadamente, gracias al vigor descriptivo del poeta. Es la furia del Mal que siente el Mal voluptuosamente. Duro, brutal, terrible, sin una sombra de benignidad.

Tu no ets home de mentes i mentides,
no barreges vinagre amb el vi dolç,
si has de matà i cridà, mates i crides,
no ho fas a mitges com s'acut a molts.

En los cantos I al VI, se desarrollan los episodios de la vida del Comte Arnau. En el canto VII se inicia su vida ultraterrena:

Tot ell era una selva encesa d'ira;
mai dels somriures i els gemecs esclau,
per xó en la pau dels arbres s'hi respira
tot l'aire de la mort del Comte Arnau.

Y hasta el final (VII-X) se desenvuelve la tragedia de su anhelo desesperado de humanidad:

I us guaita el meu dolor: cap nina humida
ni llengua, ni abraçada, ni escalfor!
L'únic sentit per sentir bé la vida
l'únic sentit que em resta és el dolor!

En esta segunda parte —obsesionante y angustiosa por su bárbara grandeza— se acentúa, con el dolor, la sensación de humanidad que produce el Comte Arnau, a pesar de su estado ultraterreno. Digamos, para terminar estas notas que se alargarían indefinidamente, cómo este poema de Josep Maria de Sagarra —monumento perdurable— constituye la cúspide victoriosa del camino que la lírica catalana ha ido trazando en derredor de la figura legendaria del Comte Arnau. Y una obra excepcional cuya grandeza demasiado próxima nos impide formular un juicio absoluto que pertenece a la posteridad.

[1930]

AUGE Y CRISIS DE LA NUEVA POESÍA *

El auge de la nueva poesía en la literatura catalana corresponde a la época de actividad literaria de Joan Salvat-Papasseit. De 1917 a 1923.

Con su presencia dinámica, una obra de modernidad invade la lírica de Cataluña. Revistas de extrema vanguardia poética y social —«Arc Voltaic», «Un enemic del poble», «Proa»— acentúan y popularizan la «subversión espiritual» que el aeda quería llevar a cabo. Un núcleo de poetas se incorpora animosamente a la lucha renovadora. Es grato recordar los nombres de Joaquim Folguera y Josep Maria Junoy, como dos vivaces y acabadísimos ejemplos de repercusión de la moda del caligrama lírico en Cataluña.

Esta etapa marca el momento de plenitud de la poesía catalana. La etapa en que marcha a compás de las líricas europeas —informadas por dos espíritus diversos: Marinetti y Apollinaire— con un pleno sentido continental, desechando todo embobamiento narcisista y todo ruralismo fácil. La etapa en que el espíritu de un poeta —Joan Salvat-Papasseit— alcanza, con su pura agudeza lírica, la cúspide de la literatura catalana. Es posible imaginar todo el movimiento de la Renaixença como una gradación ascendente para llegar a ella.

Con el Novecientos aparece la etapa decisiva de Joan Maragall. Su obra, aporta una mayoría de edad a la lírica catalana. Viniendo del siglo XIX —de Verdaguer—, se advierte destaca-

* Publicamos este trabajo de Díaz-Plaja, joven que comienza con bien su carrera literaria, sin creer, con su pesimismo, en la gran crisis que él denuncia, pero pensando que pueda ser interesante traer a esta hoja cualquier aire juvenil que incite a la polémica. Sólo ésta puede suscitar entusiasmos y esclarecer confusiones. No dejaremos de advertir, de pasada, que Carles Riba y Sagarra, por ejemplo, no tienen aún más de treinta y cinco años. (Nota de «La Gaceta Literaria».)

damente el valor histórico de su obra. Hoy, en cambio —desde nuestro sentido actual de la poesía—, la etapa maragalliana se nos aparece forzosamente como una etapa de formación.

Maragall tenía un sentido primario de la poesía. Su lirismo no iba más allá —por doctrina o por temperamento— de la simple intuición. Dentro de su espíritu, la poesía era una vaga abstracción, incapaz de tomar vida. Algo así como un molde cristalino, donde su sensibilidad abierta podía encajar la emoción del mundo externo. De ahí su tendencia a la descripción y a la narración. (Al paisaje y a la leyenda.) Su poesía es una serie de reacciones líricas, producidas al contacto de su yo y el mundo circundante. En sus mismas devociones literarias podía atestiguarse esta tendencia. Una de ellas, Gabriel y Galán. En Joan Maragall no existe —por lo menos expresamente— un mundo interior. Sus mejores poesías —las más celebradas— no son otra cosa que maravillosas descripciones. Sólo cabe exceptuar —y subrayar— el *Cant Espiritual,* que representa un momento lamentablemente transitorio en la obra maragalliana. Sorprende —y desvía la devoción— a los jóvenes el sentido simplista, y falto de agudeza lírica, que alienta en su producción. Agustí Esclasans ha visto claramente esta faceta: «Maragall —ha dicho— era un poeta burgués; su obra, es una obra burguesa...» Después de lo cual —¿verdad?—, ya no es preciso insistir sobre esta falta de agudeza lírica de Joan Maragall.

Superada la etapa maragalliana, la generación subsiguiente porta un sentido nuevo a la poética de Cataluña. Aparte la incorporación de dos escritores insulares —Costa i Llobera, Joan Alcover—, la obra de magisterio es fruto de dos poetas: Josep Carner y Josep Maria López-Picó. Josep Carner —eclosión del simbolismo en Cataluña— enriquece la lírica vernácula con una fina ductilidad y un agudo sentido del matiz. Más que un lírico, en el sentido supremo de la palabra, Josep Carner es un escritor que posee las más exquisitas maneras de decir la poesía. El sentido de la *nuance* —impresionismo—, tan caro a Verlaine, alcanza límites insospechados en la obra carneriana, hasta el punto de cultivar este poeta la *nuance* expresiva, al *nuance*

verbal. A su lado, Josep Maria López-Picó se nos aparece más profundo y menos estilizado, más conceptuoso y menos pulido. Pero su poesía marca un paso decisivo al frente en el camino de la agudeza lírica.

Desde este momento, es posible enlazar la poesía catalana con el nuevo sentido lírico que aportan los renovadores. La Prensa ha puesto de actualidad su doctrina literaria.

Una revista juvenil —«Hèlix»— acaba de reimprimir el *Concepte del Poeta,* que Salvat-Papasseit había publicado en una revista olvidada. Con él, y con *Manifest contra els poetes amb minúscula,* es posible reconstruir la ética y la estética del renovador.

Precisando una sinopsis de las mismas, podríamos escribir los tres postulados señeros de su *Concepte del Poeta.* Según los cuales, debe ser —éste— un hombre entusiasta, un hombre optimista y un hombre sincero. Este sentido de la poesía repercute en su segundo documento definidor. El entusiasmo le mueve a lamentar, en la lírica catalana, la ausencia de una vibración heroica, a la manera de D'Annunzo y deWalt Whitman; el optimismo le impele a convocar a todos los poetas para que se incorporen a las filas de luchadores de la nueva estética; la sinceridad le lleva a demoler la aparatosa imaginería modernista de Darío y Valle-Inclán. Joan Salvet-Papasseit termina su manifiesto solicitando una generación de poetas *altius, valents, heroics i sobretot sincers.*

Este sentido de la sinceridad le lleva a lo que yo he llamado alguna vez *ahilamiento lírico,* que consiste en un abatimiento absoluto de toda escenografía verbal o sentimental, mediante el cual la expresión poética carece de volumen y de dimensión, y es sólo la emisión hecha con una pureza total de una sensación desnuda y limpia del fondo del poeta. (Ahilamiento lírico, que es posible hallar en cantores tan distantes como Bécquer y Tagore, Juan Ramón Jiménez y san Juan de la Cruz.)

No sería justo encuadrar decisivamente a Salvat-Papasseit en ninguna de las escuelas en que —por su afán de expresión pura y vivaz— militó, transitoriamente, el poeta. Si Apollinaire

le presta su caligrama para la plasmación de una sensación momentánea, o Marinetti su prosa, directa y aguda, para la propaganda social de su apostolado —estético y patriótico—, no es difícil hallar, tras estas formas de expresión, al espíritu auténtico del poeta. Diríamos que Salvat-Papasseit caminó hacia una superación —en sentido de la pureza— del Romanticismo. Subjetivismo, pero sin escenografía, sin borrascas; con un optimismo entusiasta frente a la vida. Su calidad, profundamente humana, le evita todo peligro de anacronismo. Es, precisamente, la obra que Salvat-Papasseit escribió con el pensamiento de las nuevas escuelas la que ha envejecido más. A medida que su labor avanza, las estridencias verbales van desapareciendo, y la forma se recoge en limpios metros populares. El fondo lírico se reconcentra y la expresión se agudiza, purificándose y ennobleciéndose. Joan Salvat-Papasseit alcanza entonces la cima de su labor y la culminación de la lírica catalana.

Después de su muerte —1924—, desviada la dirección literaria de Josep Maria Junoy, y desaparecida también la figura genial de Joaquín Folguera, la nueva poesía de Cataluña entra francamente en crisis. Crisis que —todavía hoy— no ha podido resolver.

Después de Salvat-Papasseit, un libro de Sebastià Sànchez —Juan— *Fluid,* nos hizo soñar —a pesar del retraso de sus posiciones líricas (futurismo y caligramas en 1924)— en un nuevo poeta de vanguardia. Él mismo, con sus obras posteriores —*Constel·lacions* y, más claramente, *Elegies*— se encargó de desvanecer esta esperanza con una poesía de corte sentimental.

Después, nada. NADA. Los poetas jóvenes —biológicamente, se entiende— reparten su inspiración entre un bucolismo falso y envejecido y un popularismo mediocre. *Pairalisme.* Provincianismo. Todo ello en la patria de Dalí, de Miró y otros valores auténticamente internacionales.

La brava meta —¡lejana!— que se han impuesto estos juveniles y conscientes luchadores —Gasch, Montanyà, Foix, Carbonell— de «L'Amic de les Arts». Elevar al nivel de Europa

la producción poética de Cataluña. Higienizarla, inmunizarla contra el sentimentalismo. Con auténticas inyecciones de juventud. Y de cosmopolitismo. De cosmopolitismo, en realidad la única —suprema— barrera que precisa franquear.

[1930]

En estos primeros días de agosto se cumplen cinco años de la muerte de Salvat-Papasseit. En el paréntesis calmo del estío, bueno será que volvamos la mirada atrás, ya que ningún acontecimiento trascendental nos la solicita hacia delante. La vida y la obra de Joan Salvat-Papasseit bien valen —por otra parte— un recuerdo.

Nació en 1894. Tuvo un tránsito doloroso por la vida. De luchador y de enfermo. Pero nunca le abandonó su energía, ni el gusto de la vida plena de amor que ha cantado en las estrofas vibrantes de *El poema de la rosa als llavis.*

Joan Salvat-Papasseit publicó cinco libros de versos. A su muerte tenía bajo la almohada los originales del sexto. A través de estos seis libros puede observarse —cristalinamente— el alma del poeta.

Cuya obra tanto conviene revisar —y tener presente— ya que nadie ha superado hasta la fecha los mojones líricos de su renovación.

Joan Salvat-Papasseit era un poeta puro. Su obra significa, en este camino, una superación del Romanticismo. Gustave Lanson ha escrito: «el Romanticismo es una literatura en que señorea el lirismo. Ahora bien el lirismo es la expansión del individualismo». Todo esto es altamente aplicable a Joan Salvat-Papasseit, cuya poesía es un inefable derramamiento de todo su ser.

Pero alguien ha visto otros motivos de la expresión lírica de nuestro poeta. Para Tomàs Garcés, estos motivos eran de índole moral. Para otros, impelían al cantor problemas de orden social y político. Yo creo que se trata de establecer una distin-

ción preliminar. Advertir dos personalidades en la figura literaria de Salvat-Papasseit. Una, la del poeta lírico, esencial, puro. Otra la del luchador, la del apóstol, la del hombre.

«Vida es una cosa, poesía es otra», afirma Ortega y Gasset cuando dice que el poeta empieza donde el hombre termina. Pero en el caso de Salvat-Papasseit, se nos haría un tanto difícil establecer el deslinde. Por ejemplo, en uno de sus libros líricos —*Les Conspiracions*— en los que tras una sensaciones poéticas de Castilla palpita un trasfondo político evidente.

Pero en general es posible discernir perfectamente el hombre y el poeta. Es en sus artículos —*Humo de fábrica* y los que se publicaron posteriormente—, donde alienta el gran espíritu de rebeldía que anidaba en el alma de Salvat-Papasseit.

Fuera de este sector, lo demás pertenece al gran lírico, al poeta puro y apasionado. Al autor de *Poemes en Ondes Hertzianes* y *La gesta dels estels.*

Lo que interesa preferentemente es la labor de incorporación de las vanguardias poéticas europeas a la lírica catalana que Joan Salvat-Papasseit lleva a cabo. En el tiempo de su irrupción lírica —1919— dos valores continentales están en boga: Filippo Tommaso Marinetti y Guillaume Apollinaire. El autor de *Ossa menor* se sirve de la fuerza dinámica, de la energía y el estilo directo del futurismo italiano para su prosa —dura, tajante, fuerte—, de propaganda social. Apollinaire en cambio le surte de su instrumento lírico —el caligrama— para matizar su expresión.

Hay un momento, empero, en el que a pesar de su afrancesamiento apollineriano, Joan Salvat-Papasseit reacciona. Aparecen en el horizonte las arbitrariedades y los absurdos de la escuela dadaísta y el poeta no se decide a seguir adelante. Hay una explicación a esto que puede obtenerse de una frase de Tomàs Garcés: «Lo que Joaquim Folguera, J. V. Foix, V. Solé de Sojo y J. M. Junoy entendían como juego, Salvat-Papasseit lo profesó mucho tiempo como una religión». Nuestro poeta ponía demasiado fervor en su obra. Le parecía una auténtica inmoralidad lanzarse por el tobogán poético en que sus cama-

radas de Europa —Tristan Tzara, Jean Cocteau— se escurrían despreocupados y joviales a toda la desvertebración dadaísta.

Y en adelante, Joan Salvat-Papasseit se traza un camino opuesto. Reacciona y hace marcha atrás. Se dedica a la reconquista de la forma —cuyo ritmo no había perdido nunca del todo ni aún en sus poemas más revolucionarios. Y así nace, por ejemplo, *La gesta dels estels* (1922).

Este sentido religioso de la poesía que dictaba una moral estricta a sí mismo, como creador, es una consecuencia de su humanidad, del sentido apostólico de su amor a sus semejantes.

(El que preside —espiritualmente— su posición socialista y redentora del proletariado.)

En la etapa postrera Joan Salvat-Papasseit recoge su poesía en limpios metros populares. Es en este estadio de su evolución cuando escribe *El poema de la rosa als llavis,* maravilloso y apasionado momento de amor.

Toda su obra queda viva e interesante todavía. Reléase su *Concepte del Poeta,* su *Manifest als poetes amb minúscula* y se reconocerá la aplicación actual que tienen sus vibrantes palabras. Y la oportunidad de este recuerdo.

[1929]

Se han cumplido diez años de la muerte de Joaquim Folguera sin que se alzase —conmemorativa— una voz. Y, sin embargo, Joaquim Folguera es —con Joan Salvat-Papasseit— una figura cuya desaparición ha constituido para las letras de Cataluña una pérdida exactamente irreparable; quisiéramos ahora, sinceramente, que este tópico de duelo —*irreparable*— fuera entendido en un tono de absoluta realidad.

En Joaquim Folguera se reunían demasiadas virtudes —humanidad, poesía, talento, sentido crítico— para que el dolor de su pérdida no llegase multiplicadamente a nosotros.

Hoy su labor literaria, lograda en luchas heroicas con la enfermedad que iba minando su juventud, se nos aparece con sus medidas exactas. Abrumadoramente exactas. Abrumadoramente, porque su magnitud solicita la justicia de un homenaje más persistente y más rendido cada día. Un homenaje al que los años imponen —irremisiblemente— altibajos de fervor.

En un trabajo definitivo yo me resistiría a enfocar la figura de Joaquim Folguera por facetas parciales. Joaquim Folguera es siempre uno vertido en su diversidad. Le poseía —lo dijo agudamente López-Picó— un *desig de totalitat,* un deseo de totalidad. Y se lanzaba hacia el todo de su mundo circundante, con un ímpetu sin reservas, arrastrado por un panteísmo lírico absoluto. Toda su obra es un derramamiento total de su personalidad.

Y, sin embargo, aquí, ahora, es preciso revisar aisladamente algunas facetas de la obra folgueriana. Artículo informativo éste de acudir a los datos concretos que ella le brinda antes que sumirse en generalizaciones abstractas.

La poesía de Joaquim Folguera figuraría por derecho jerárquico, al frente. A Joaquim Folguera, poeta, le corresponde

además el honor de uno de los primeros puestos líricos de Cataluña. Tiene un valor absoluto, esencial, personalísimo. Y un valor relativo, en contacto con la atmósfera literaria que él supo remover con sus actividades.

La poesía de Joaquim Folguera, tras una primera etapa de notas dispersas, de motivos juveniles, de ingenuas fantasmagorías escenográficas, va desnudándose progresivamente de toda imaginería, purificándose, adentrándose en el yo del poeta. Su juventud —en este momento— es asaltada por una dolencia cruel. Hacen irrupción en su lírica los temas obsesionantes: la soledad, el silencio, el olvido. Manuel de Montoliu los reduce todos a uno solo: la Muerte. Nos encontramos ante el gran espectáculo lírico de la Muerte en acecho. Joaquim Folguera nos recuerda alguna vez la misma emoción que ante ella sentía Rainer Maria Rilke. En otras, empero, Joaquim Folguera nos refleja una impresión muy personal —siempre al margen, naturalmente, de la visión de la muerte que el patetismo romántico ponía en todas las plumas jóvenes del siglo XIX. He aquí algunos de los versos que él encabeza con este título: *Voluptuositat de la Mort*:

Ara, Senyor, sento les bufarades
de la Mort que m'envolta sense prendre'm.
Dins la penombra ja he perdut el límit
del món i el fi contacte de les coses.
A cada embat jo sento que em despulla
d'un rastre humà, i en mon pudor es gosa,
lassa, ajaient-se prop de mi, mirant-me
amb un esguard que és una alè molt pura.

Para Joaquim Folguera, la Muerte era una cosa cercana, inminente, real. Los últimos años de su vida eran como su antesala. El poeta, enfermo, dolorido, se reconcentra en sí mismo y en su dolor. Entonces sus versos cantan el silencio:

Silenci, jo et sé tímid i misteriós,
vast i amb una sensació vegetal...

la soledad:

Tota una vida s'agota
en contorsions dins el buit.

y el olvido:

Oblit,
son del passat,
sopor de la veritat,
intuïció de la mort que s'acosta:
¿no fores, potser,
no fores, potser,
una gota d'etnitat
descomposta?

Sus versos son un eco sordo, tenue, de la gran tragedia íntima del poeta debatiéndose en el límite de la vitalidad. Y su gran dolor, este aislamiento —el silencio, la soledad, el olvido— a que su yo le tiene condenado. Cuando, por excepción, el poeta se asoma al espectáculo de la vida, su canto tiene una vivacidad desesperada, como un estremecimiento, como un estertor. Como un esfuerzo supremo para sentirse lejos del final próximo e irremediable.

El valor relativo del poeta Joaquim Folguera está referido a su gran curiosidad cosmopolita, a su gran anhelo de modernidad. Joaquim Folguera fue, con Joan Salvat-Papasseit y con Josep Maria Junoy, el importador de las nuevas corrientes literarias nacidas al calor de la gran guerra. A las nuevas escuelas aportó dos categorías de esfuerzo: su adhesión de lírico y su obra de traductor. Joaquim Folguera escribió muy interesantes caligramas a la moda de Apollinaire. Hoy, en 1929, algunos como *En avió* y *Vetlla de desembre plujós,* conservan todo su

encanto. Como traductor, su labor de incorporación de los nuevos líricos europeos al catalán literario es altamente loable. Hay que subrayar el hecho de que Cataluña —gracias a Joaquim Folguera— tenía ya antes de 1919, incorporados a su patrimonio lingüístico, poemas de Dermée, Reverdy, Claudel, Drieu La Rochelle, Folgore, Apollinaire, Birot, Max Jacob y otros dirigentes de las escuelas poéticas recién nacidas.

Para resumir —finalmente— la obra crítica de Joaquim Folguera, consignaremos un libro suyo: *Les noves valors de la poesia catalana,* único esfuerzo de «estructuración» crítica de «La Renaixença». Joaquim Folguera, como un habilísimo ingeniero de la literatura, traza —exactamente— los planos del edificio lírico catalán. Consignemos que Folguera no pudo valerse de ningún precedente para una obra tan llena de dificultades como la suya, y que su libro se hace absolutamente indispensable para todo el que quiera adentrarse en la moderna poética de Cataluña.

[1931]

Yo trazaría de una manera gráfica la evolución lírica del poeta Sebastià Sànchez-Juan, dibujando un amplio ramal de parábola. La parte alta, donde la curva se agudiza, estaría representada por *Fluid* (1924); tangente a una línea que simbolizara lo más significativo del lirismo europeo de posguerra. Después la curva —la obra poética— se aparta paulatinamente. Desciende, o mejor dicho, avanza actualmente su ruta, marcada por dos jalones *Constel·lacions* (1927) y este recién nacido libro de *Elegies* (1928) que marca su momento actual. ¿Actual? Relativamente. He oído decir que el poeta catalán tiene ya ultimada otra de sus etapas líricas, para dar a la edición («Cua-de-gall»). Sànchez-Juan se ha impuesto la norma de dar a conocer las diversas facetas de su evolución, pero ajustándose a un orden cronológico estricto.

Hay dos valores a considerar en el poeta que nos ocupa: el absoluto y el relativo. El del poeta en sí y el del poeta moviéndose en el ambiente literario.

Sànchez-Juan es, desde luego, un poeta esencial. Independiente de su evolución estética, en cualquiera de sus etapas líricas, el poeta se nos aparece destacadamente.

Pero Sebastià Sànchez-Juan tiene otro calor trascendental: el de innovador. El de aportador de la novísima literatura. Cuando aparece *Fluid* (1924), resuenan en nuestra bóveda literaria las estridencias líricas de Milán y París (Marinetti y Apollinaire). No es posible olvidar, empero, que Sànchez-Juan no está solo en esta avanzadilla heroica. Bastaría citar dos nombres: Junoy y ese maravilloso y acendrado lírico que se llamó Joan Salvat-Papasseit.

Después de su primer libro, la posición innovadora de Sànchez-Juan se atenúa. La actitud revolucionaria de *Fluid* no se repite. Pero ya la atención literaria había convergido sobre él. Cabe hacer constar, por otra parte, que aun huyendo de las estridencias del vanguardismo a ultranza, Sebastià Sànchez-Juan sigue dando en nuestras letras, faltas de todo dinamismo militante, la vibración de su exquisito sentido de la modernidad.

Constel·lacions aparece en 1927. *Constel·lacions* inicia el progreso evolutivo a que me he referido antes Entre *Fluid* y *Elegies, Constel·lacions* es un puente necesario para relacionar libros extremos del poeta. Entre los poemas breves con aroma de «hai-kai» asoman ya los nuevos derroteros que se acentúan en el último libro

Al frente de *Elegies* figuran cuatro sonetos que constituyen lo mejor del libro. Son cuatro sonetos trabajados, estilizados, como pulidos por un orfebre, como construidos tras una labor de imaginaria. Me ha sorprendido más de una vez la habilidad de muchos poetas vanguardistas, acostumbrados a la anarquía de ritmo y rima, para forjar versos tradicionales. He aquí el caso de Sànchez-Juan. Podía multiplicar los ejemplos de detalle, que acreditan la posesión de una técnica depurada.

Per la boirina que faràs, traspàs,
pujaré en la musica a la llum pura
deixant enrera caminals de glaç.
I en viu silenci em transfiguraràs
fins que d'una novella vestidura
el meu esperit nu revestiràs.

Técnica que le permite armonizar endecasílabos sin esclavizar la idea a la unidad del verso.

Ens manca amor de Tu, Senyor. Ningú
no tallà les arrels de la pregària,
i a punta de pupil·la encara ens llu
aquest desig de fer-te lluminària.

Tras este aspecto plenamente normal (normal en el sentido de acorde con las normas tradicionales, entendiéndose siempre que ello no afecta a la libertad y novedad de la idea) sigue la parte indecisa de la obra. La que fluctúa —fondo y forma— entre las corrientes novísimas de la poesía y ese estado definido, pero ágil, rico y flexible en que ha quedado la poesía catalana tras la labor —de magisterio— de J. Carner y J. M. López-Picó.

Elegies está, desde luego, más cerca de este estado que *Constel·lacions*. En este aspecto, *Elegies*, es, ya un hermoso remotísimo de *Fluid*. ¿Puede aplicarse el nombre de retorno, de reacción, de arrepentimiento a esta evolución (hacia la norma establecida) de Sebastià Sànchez-Juan? Más de una vez la cuestión ha sido puesta sobre el tapete. Evoluciones análogas han sido explicadas por una etapa más. A las normas viejas —dicen los poetas— hemos inyectado toda la nueva sangre lírica que recogimos en las lides vanguardistas. Pero para otros, los intransigentes, estos retornos —que aparecen con bastante frecuencia— no son más que una concesión al gran público que todavía no ha logrado penetrarles, una claudicación en su apostolado de renovadores. No me atrevería afirmar —en el caso de Sànchez-Juan— si es más acorde con su espíritu la estridencia renovadora de *Fluid* o el estucamiento sentimental de *Elegies*. Pero no puedo menos de señalar el final melancólico de una de ellas (pág. 37), en la que la alusión de su obra pretérita es evidente:

No té el mossec tan pur la meva ploma
qui feia sang al sol com un bec d'àguila.

[1928]

III) LITERATURA UNIVERSAL

El centenario de Walter Scott

Veo que las gacetas madrileñas han silenciado casi absolutamente el centenario de la muerte de Walter Scott. Es natural. ¡Hay tantas cosas apremiantes que decir! Pero en Cataluña, donde los tiempos son también de urgencia (y acaso más), ha habido unas cuantas plumas que se han abierto paso entre la prosa electoral de estos días. No creo que sea atribuible este esfuerzo conmemorativo a una esencial voluntad nuestra, sino a la particularidad que el centenario walterescottiano ofrece en Cataluña en relación a las demás tierras peninsulares.

No es que sea imposible señalar un rastro de influencias del novelista escocés sobre las letras meseteñas. Ángel González Palencia ha seguido pacientemente la trayectoria de la penetración walterescottiana por caminos castellanos y las curiosas trifulcas que la censura gubernativa tuvo con el autor de *Ivanhoe*. Por otra parte, los trabajos de Allison Peers, Churchman, y la interesante nota reciente de Guillermo Zellers, nos dan a conocer toda una serie de novelistas castellanos que va desde Trueba y Cossío hasta Fernández y González, que caen dentro de la trayectoria típica de Walter Scott.

Todos sabemos, por otra parte, que Walter Scott tiene una influencia universal en todos los terrenos de la literatura y del arte y que se hacía muy difícil escabullirse de ella. Incluso la moda romántica del corpiño y talle estrecho tiene su origen en los bailes de disfraces que vistiendo modelos de personajes walterescottianos se celebraban en los salones más brillantes de Europa. «¿Rehusaremos a Walter Scott —decía «El Vapor»— el privilegio hermoso de habernos hecho amable la pureza de

costumbres, de haber contribuido al acrecentamiento del trabajo, no menos que a la honra de la virtud?» Y más abajo: «El importante dogma de la fraternidad humana, este dogma desconocido de todos y tan útil en época cual la nuestra, resuelta, pendenciera y fratricida, no halló intérprete más hábil ni abogado más ardiente». Apresurémonos a decir que, en este sentido, el centenario de Walter Scott no ha tenido para nosotros ningún fin actualizable y que se ha movido en los límites de una mera curiosidad arqueológica.

Pero nos toca ahora ver por qué motivo tiene el culto walterescottiano una persistencia en Cataluña que no tiene en el resto peninsular.

Tubino, en su *Historia del Renacimiento Literario Contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia,* escribe unas palabras muy justas al precisar los primeros períodos del romanticismo español: «Dos bandos partían ya la arena del romanticismo en creyente, aristocrático, arcaico y restaurador; y descreído, democrático, radical en las innovaciones y osado en los sentimientos. Ateniéndose Walter Scott a la tradición de la escuela germánica de los Schlegel, abrazóse al primero; Victor Hugo, olvidando su actitud de 1818 a 1828, o sea sus *Odas y baladas,* que embelleció el espíritu religioso y caballeresco, declarábase por el segundo escandalizando a los públicos con las inauditas libertades artísticas del *Hernani* y de *Nuestra Señora*: quería el uno oponer recio valladar a las disolventes máximas del liberalismo nivelador, ofreciendo el cuadro de los esplendores feudales; asimilaba el otro el romanticismo a la política revolucionaria, presentándolo como un 93 del pensamiento». Dos posiciones, pues: la victorhuguiana del prólogo del *Cromwell,* que definía el romanticismo como el liberalismo en arte, y la walterescottiana de culto a la medievalidad cristiana. En el centenario romántico que Europa está celebrando, las democracias podrían aceptar exclusivamente el primer signo, y las derechas

conservadoras —si no fuera por algunas apuntaciones liberales— el segundo.

Creo que podría establecerse una Geografía Literaria de España a base de considerar el Litoral como terreno propicio a cualquier conquista y la Meseta como el más difícil de los reductos. Con esta particularidad: que la Meseta decide siempre el combate. Por Andalucía, por Cataluña, por Galicia —antenas sensibles— llegan a cada instante mensajes de renovación. Pero hay que vencer el bastión que el centro tiene dispuesto. En el fondo, el secreto de la rivalidad entre castellanos y andaluces no es más que una consecuencia de la diversa capacidad de recepción que tienen unos y otros. Frente al Góngora sensualmente conquistado, el Norte sitúa a Quevedo, el irreductible. Frente a un Alberti, diríamos hoy, un Jorge Guillén. Walter Scott es también una sugerencia que el Litoral trasmite a Madrid para su aceptación o repulsión. De lo que Madrid acuerde dependerá la trasfusión definitiva de Walter Scott en el romanticismo español. Pero el centro literario de España anda entonces apasionado con los románticos franceses y acepta decididamente el concepto democrático del mismo que viene del sector victorhuguiano. Podrá aceptar alguna vez la escenografía del novelista escocés, pero el fondo de su espíritu se mueve en el plano del liberalismo más apasionado que hace de los románticos españoles —Rivas, Espronceda, etc.— el preludio de la democracia triunfante.

[1932]

I

La indudable reacción católica con que nuestro tiempo aspira a neutralizar la avalancha librepensadora del siglo XIX, ha dejado en la literatura un ancho surco indeleble. Una huella en cuya constitución han tenido la mejor parte los escritores jóvenes. Es muy posible que sea la misma aspiración que en arte les ha impelido a la consecución de lo Absoluto y de lo Puro la que les ha llevado, en religión, a la conquista de la catolicidad. Es oportuno recordar que militan en el bando católico escritores como Claudel, Delteil y otros, pertenecientes a lo más florido de la escuela superrealista. Ya no es posible, pues, tachar de retrógrado al catolicismo.

Entre nuestros escritores —quizá con un sentido, más que nada decorativo, de la religión— cabría citar el ejemplo de Federico García Lorca por su *Martirio de Santa Olalla* y su reciente *Oda al Santísimo Sacramento del Altar.*

Hace muy poco en Francia ha sido conmemorado el primer centenario del natalicio de Ernest Hello. En España ha pasado —casi— inadvertido. Y, sin embargo, Hello tiene una destacada personalidad. Hello imprimió un sello personalísimo y genial a las vidas de santos hasta situarlas en una primera línea de dignidad literaria. Redimió el género hagiográfico de la prosa sacristanesca, de calendario o santoral, a que estaba encadenado. Una visión personalísima, una aguda sagacidad para captar los momentos más representativos de una biografía y sobria elegancia en la exposición fueron sus mejores instrumentos. Sus *Fisonomías de santos* traducidas al castellano por

Joan Maragall, son de inminente reedición, incorporadas a las Obras Completas del autor de *Nausica.*

Después de Ernest Hello, la literatura hagiográfica merece al crítico el mismo respeto que cualquier otra literatura. En el narrador hay un interés, generalmente apologético y —paralelamente— la aspiración a una bella forma expresiva. Nos evitarán toda insistencia dos ejemplos la *Vida de San Francisco* de Jörgensen y esa maravilla *Jeanne d'Arc* que acaba de publicar Joseph Delteil.

Sin embargo, no toda la literatura relacionada con las vidas de santos tiene este sentido apologético de que hemos hablado. Hay una copiosa producción literaria que sustituye la apología por el humorismo. Estudiarla, situarla, no supone —como es natural— confesión alguna de heterodoxia, sino un puro afán de conocimiento en un campo que posee, por otra parte, innegables valores literarios.

Es muy posible que la visión humorística de las vidas de santos haya nacido de las exageraciones desenfrenadas de algunos panegiristas que la misma Iglesia no aprueba. Y nótese que en la mayoría de los casos la intención satírica no se dirige a una vida concreta transcurrida en olor de santidad, sino que se refiere a notas genéricas bien de la vida, bien de la exaltación de que están rodeadas muchas figuras de la Leyenda Dorada.

Así Anatole France, por ejemplo, hace humorística la dimensión histórica de los santos en *La isla de los pingüinos.* Así Eça de Queiroz subraya las indecisiones y las flaquezas que en su camino de perfección halla su *San Onofre.* (Wenceslao Fernández Flórez ha recogido este tipo literario para el fray Acracio de sus *Siete columnas).*

En Cataluña poseemos un ejemplo reciente de esa visión humorística de la hagiografía: la *Vida de Sant Protimi* incluida en *L'oci d'un filòsof* de Cristòfor de Domènech. Escritor poco popularizado, Cristofor de Domènech ha empleado toda la agu-

da causticidad de su espíritu al penetrar este tema. Como de costumbre la pluma no esgrime contra el hecho vivo de la santidad; sino que, al parecer, se entretiene en acentuar irónicamente toda la ingenua escenografía con que los biógrafos dedievales envolvían la historia del santo predilecto. Cristòfor de Domènech inunda su texto de citas latinas bíblicas y evangélicas, y subraya todos los hechos humanos del santo desde el día de su nacimiento, atribuyéndoles un sentido místicamente trascendental. En ocasiones su humorismo se apoya sobre gruesos —y groseros— apoyos. Sus consideraciones están urdidas con una flagrante superficialidad. Compárese esta biografía de Domènech con la vida de san Alejo, de Benjamín Jarnés, y se advertirá claramente la diferencia.

El autor de *Paula y Paulita* concibe la biografía como una visión de conjunto del ambiente en que se mueve el personaje que centra la acción. No un *aria,* sino un *concertante.* Alrededor del san Alejo de Vorágine, Benjamín Jarnés construye el andamiaje —irónico y verbal— que sella su figura. Toda su época. Alrededor de *Sor Patrocinio* se mueven infinitas figuras en relieve. A veces, en el gran tablado decimonónico avanza sor Patrocinio hacia las candilejas. Pero sucesivamente van desfilando las otras marionetas —peleles o figuras de cera— para que el público las vea. Cuando le toca el turno a los personajes centrales —san Alejo, sor Patrocinia—, Benjamín Jarnés presta sus prismáticos al espectador. Uno ve entonces a través de cristales afiladísimos de ironía, que deforman —casi imperceptiblemente— las imágenes. El escritor ha preparado, con finos matices preliminares, el escenario, y es un nuevo mágico prodigioso.

En cambio, Salaverría lo enfoca todo bajo una cruda luz cenital. Sin candilejas, sin prismáticos, sin aureolas. Cuando pide prestada a la imaginación elementos para adobar una situación, se nota a la legua la bambalina y el cartón. En la escena, por otra parte, apenas si cabe la envergadura espiritual del protagonista, y todo queda, a su alrededor, empequeñecido.

Menos primoroso —en el logro y en la intención—, este

Loyola de Salaverría; tiene, en cambio, un valor espiritual formidable como ejemplo de antieuropeidad combativa y triunfante. Después de la *stracittà* del Noventa y Ocho, Loyola es nuestro *strapaesano* ejemplar. Esto le da un valor de actualidad completamente al margen del fino valor literario de las biografías jarnesianas.

[19??]

I

Los editores imponen sus temas a los críticos. He aquí un problema que reclama nuestra atención. Se me dirá que nadie ha intervenido nuestra libertad. Directamente, es cierto. Pero he aquí que el crítico —en perpetuo asedio de libros nuevos— ve amontonarse sobre su mesa un libro y otro. Y bien: los libros bélicos están en una mayoría aplastante. Es inútil eludir el tema. Al día siguiente se presenta más amenazador todavía. Sí, abordémoslo. Al fin y al cabo, la gente se interesa ahora mucho por ello.

Y es bueno que se interese. Y lógico. Se comprende, en cambio, muy bien que a raíz del trágico acontecimiento, por cansancio, por ganas de olvidar lo demasiado próximo, el gran público se apartase de ello. La curiosidad —casi como una reacción asombrada de tanta crueldad inverosímil— se inició con los films. «El gran desfile», de King Vidor, marcó una etapa. Pero «El gran desfile» se resiente de novelería. La gente quería documentales de la guerra; la guerra misma sin novias en el frente; sin clarines y sin banderas. Con toda su monstruosa brutalidad. La casa Ufa, de Berlín, lanzó un film confeccionado con fragmentos cinematográficos recogidos por el Estado Mayor alemán. Un gran film documental: «Impiedad».

Y los nuevos libros han respondido a este criterio documental. Después del libro de Remarque *Sin novedad en el frente* y el de Ernst Glaeser *Los que teníamos doce años*, la avalancha continúa. Debemos felicitarnos de ello si ha de contribuir a difundir un enérgico asco por la guerra. No, si se trata de una moda pasajera, de un mero excitante para las emociones fuertes. Hay de todo en este éxito universal. Los edito-

res buscan desesperadamente manuscritos de soldados, y no es raro ver anuncios en este sentido, insertos en las revistas europeas. Es una moda digna de aprovecharse, ciertamente, piensa el editor. Digna de que la aprovechemos nosotros, pensamos. Estos libros sobre la guerra sirven para disipar los entusiasmos bélicos hechos de algarabía y chin-chin que avivan los pechos adolescentes. Hay que desear que la lección se grabe indeleblemente en el corazón de la Humanidad.

Después de Erich Maria Remarque, después de Ernst Glaeser, la trayectoria alemana continúa. Arnold Zweig, Emil Ludwig, Ernest Johannesent, Ludwig Renn... Alemania conserva más ásperamente —si cabe— el sabor de la guerra; no ha podido engañar el paladar nacional con los laureles de un armisticio apoteórico. Por lo demás, la tremenda realidad bélica era la misma en todos los frentes.

Arnold Zweig ha publicado una densa novela de la guerra: *El sargento Grischa.* Es un relato centrado en el frente oriental: en la frontera rusa. Relato de evasiones y cautiverios; novela antes que documental, sin que esto disminuya su realismo. *El sargento Grischa* es una novela trazada, además, por un escritor de raza. No por un soldado que pretende simplemente anotar emociones. *El sargento Grischa* es la más literaria de las novelas alemanas de la guerra.

A ella podría contraponerse el relato que acaba de publicar Editorial Cenit· *Cuatro de Infantería,* de Ernest Johannsen. Ernst Johannsen es un obrero mecánico. Su libro no tiene calidad literaria. Tampoco tiene la contundencia del libro de Remarque. Y, sin embargo, es más emocional, más agresivo. Dentro de su contextura un poco caótica, todo resalta con una extraordinaria fuerza de rebeldía. Sus protagonistas son cuatro soldados, un campesino, un estudiante, un contramaestre y un técnico. Así Johannsen puede enfocar la realidad de la guerra desde cuatro ángulos distintos. Dar cuatro versiones de la vida de trincheras; presentar cuatro espíritus combatientes que, en realidad, comprenden a todos los demás; no en vano los *Cuatro de Infantería* sintetizan todas las clases sociales.

Ernst Johannsen se aplica a describir, principalmente, la vida de trincheras: entre la humedad, los roedores, el hambre y la muerte. Para concentrar más dramatismo, la acción se sitúa en 1918. Es decir, cuando Alemania ofrendaba diariamente una trágica carnicería al avance de los aliados. La lucha titánica de veinte contra uno está descrita de una manera impresionante, terrible, inolvidable.

Pero lo que actúa en un primer plano para Johannsen es la obsesión de la rebeldía como libertadora de aquel interminable apocalipsis. Un desprecio tremendo hacia todo llena las mentes de los combatientes; un asco hacia todo lo que está más allá de las trincheras.

Quiero hablar, finalmente, de un libro que no es una novela, pero que tiene la vivacidad, el dramatismo y el interés de una gran novela. Me refiero a *Julio, 1914,* de Emil Ludwig, que acaba de publicar la «Editorial Juventud». Ludwig es un técnico, un historiador. Sus biografías son buenas ejecutivas. El período de la guerra es bien conocido por él. Lo había demostrado ya en su *Guillermo II. Julio, 1914* es una historia del famoso mes, tristemente célebre por el desencadenamiento de tantas furias. Ludwig, documentalmente, va desentrañando la parte de culpa que cada uno de los dirigentes de la Europa de entonces tuvo en el trágico desenlace. Y, notoria habilidad, a pesar de su fidelidad histórica, el relato es apasionante hasta el fin. Ludwid es un gran escritor para grandes públicos. Domina todos los resortes emocionales. Aquí —y en sus biografías— abundan los sensacionalismos y los golpes de efecto. Pero pueden perdonársele —aquí sobre todo—, por cuanto sus ideas se graban así más profundamente en el ánimo del lector. Añadamos que Ludwig es un pacifista insobornable. He aquí como una muestra de su estilo impresionante, el final de *Julio, 1914:*

«El asesino del archiduque (de Austria) fue martirizado lentamente hasta que murió; el asesino de Jaurès fue absuelto.

El pueblo de Europa ha pagado la cuenta con nueve millones de cadáveres.»

II

La actualidad hace menos pecaminosa una reincidencia en este tema de la literatura sobre la guerra, que atraviesa un momento de apasionamiento mundial. ¿Literatura? Literatura y cinema, principalmente. La glosa de la guerra europea —en idea e imagen— continúa todavía, como en 1918. Es la liquidación del caos. La reacción que ha de llevar a la normalidad.

A un lado la literatura de intención patriótica. Y la versión cinematográfica exaltada y unilateral que han producido, por ejemplo, los yanquis. Nos interesa ahora recoger las voces del otro lado que surgen ahora. Los aliados han estado siempre muy cerca de nosotros. Y —literaria y cinematográficamente— hemos solido ver la guerra a su través. Desde *Le feu* y *La croix de bois* —Barbusse y Dorgelès— hasta la epopeya de *El gran desfile.*

La voz de Alemania ha llegado con retraso. No hace mucho nos fue dado ver una magnífica documental alemana de la guerra: *Impiedad,* de la Ufa. Ahora, tres libros nuevos: *El Káiser Guillermo II,* de Emil Ludwig; *Sin novedad en el frente,* de Erich M. Remarque, y *Los que teníamos doce años,* de Ernst Glaeser, atraen —desde el sector germánico— nuestra atención.

En estos libros están presentes tres generaciones: la anterior a la guerra, la que fue consumida por ella y la que vino después. De las tres lecturas —simultáneas— es posible extraer vivas consecuencias.

Yo he enfrentado ya, en un artículo, a los protagonistas de los libros de Ludwig y de Remarque. Ambos simbolizan la Alemania de la guerra. Son sus dos hombres más representativos. El primero y el último. El Emperador y el Soldado Desconocido.

Ambos son los actores de la tragedia. Falta el espectador. El espectador puede ser el protagonista de Glaeser. De «Los que teníamos doce años». Los ojos espantados del niño imaginativo, lleno de prematuras insinuaciones de la vida, en cuyo derredor gira todo un mundo de entusiasmos y de decepciones, de alegrías súbitas y de misteriosos silencios.

Dos actores y un espectador. Tenemos completo un triángulo simbólico. Un esquema de *ceux d'en face* como rezaban estentóreamente los carteles anunciadores en Francia. Sí. Al otro lado había también hombres que lloraban y sufrían. ¡Hermanos todos!

Estos libros tendrán para algún francés un carácter insólito, insospechado. Y se harán más fuertes los lazos que empiezan a anudar esta fraternidad total, supernacional, que puede hacer imposible la guerra.

He aquí el primer actor de la tragedia. El personaje visible, enfocado con una cruda luz analítica por Emil Ludwig: Guillermo II. El Emperador está visto por el autor de *Genio y carácter,* merced a rápidas ojeadas incisivas, captando los momentos álgidos de la vida del Emperador. Como decía García Sanchiz de Waldo Franck, podría decirse que Ludwig trabaja con reflectores, a relámpagos. De una manera vivaz y precisa. Sin dejar en la sombra ningún aspecto esencial.

Al lado del Emperador todas las figuras quedan empequeñecidas. Ludwig subraya su aparatosidad mental, su imperial vehemencia. La inserción de numerosas notas íntimas del Káiser nos permiten vislumbrar el fondo de su carácter impulsivo que tantas veces le llevó al error.

Ludwig acusa duramente al Emperador al final de su obra. Por las consecuencias de su impulso y de su vehemencia; por su cobarde huida al extranjero. Sus palabras tienen una gran dignidad cívica y han resonado gloriosamente en el corazón de la joven Alemania republicana.

El libro de Remarque, en cambio, no está animado de ninguna fuerza interpelativa. No acusa. No grita. Se limita a narrar. A narrar desnudamente, crudamente, escalofriantemente la vida cotidiana de la trinchera y el vivac.

Claro que bajo esta apariencia de narración documental se ocultan todos los gritos de protesta y de rebeldía que emanan, con una fuerza muda y terrible, de los hechos que va relatando. La guerra aparece desnuda de idealidad; mecánica y triste. La lucha se realiza en medio de una inconsciencia y una brutalidad perfectamente animales.

Es un libro crudo, pesimista, bárbaro, de un realismo que se clava a la carne y al espíritu, dejando una huella inolvidable.

Pues bien, mientras el protagonista de Ludwig ordenaba imperiosamente marchas y contraataques, y el soldadito de Remarque se hundía en el fango y en la muerte, allá en el interior, en las ciudades y en los campos, una vida insólita y triste se desenvolvía.

Éste es el escenario del libro de Glaeser: *Los que teníamos doce años*. Inferior en interés y en calidad a los dos anteriores, el libro de Glaeser tiene a su favor la presentación de una faceta inédita de la guerra: la silenciosa paz de la retaguardia; el ambiente de tristeza y de anonadamiento de esos pueblos llenos de ancianos, de mujeres y de niños que vivían en el interior de las naciones beligerantes.

El progresivo despertar de una consciencia de niño al contacto de las luchas sociales, del problema sexual y de la guerra, las reacciones de su sensibilidad exasperada, los prematuros latigazos de la vida, son temas que han servido para demostrar su maestría en desarrollarlos a Ernst Glaeser, que ha alcanzado con este libro una copiosa popularidad.

[1929]

¿Nos avecinamos a una desaparición del humorismo? La pregunta no es descabellada. El humorismo clásico, procede de una visión escéptica de lo sentimental. Y todos sabemos que las nuevas generaciones literarias huyen, por encima de todo, del sentimentalismo. Las huestes de jóvenes literatos no tienen humoristas porque no tienen sentimentales. Éste es el problema.

Claro que, en determinadas circunstancias, no reza. He aquí el caso de Gómez de la Serna, que ha creado un sentido nuevo del «humour», desprovisto absolutamente de fondos sentimentales. Pero ésta es la excepción que justifica la regla.

El sentimentalismo, en sus instantes escépticos, da lugar al humorismo en su aspecto satírico. El más profundo de nuestros sentimentales ha dado el más auténtico de nuestros humoristas: Santiago Rusiñol. Aunque parezca raro, hay que ir a buscar la ironía de *L'illa de la calma,* en el romanticismo de *El jardí abandonat.* En el fondo de todos los humoristas hay unos sentimentales más o menos fracasados. Desde Dickens a Wenceslao Fernández Flórez. Felipe Alaiz pudo decir que el nacimiento del humorismo arranca de la bancarrota romántica. Sin romanticismos, sin la desilusión posromántica, el humorismo no existiría.

Venero éste, empero, muy complejo, posee una variedad riquísima de matices, de los que nuestras letras pueden dar buenos ejemplos. Matices que podrían agruparse por grados según su proximidad al cerebro o al corazón. Según la cantidad de ironía que encierren.

A la clase de los humoristas cerebrales pertenecen los mejores de nuestros maestros del género. En la memoria de todos está un nombre: Josep Carner. El humorismo de Josep Carner

es un culto permanente de la ironía. Procedente de fuentes inglesas, su humorismo está más cerca de la sátira que del sentimiento. Más cerca del cerebro que del corazón. La diferencia es notoria. Después de leer un humorista, de fondo sentimental, os asoma a los labios una sonrisa triste. Un humorista intelectual, en cambio, os remueve, regocijadamente, las fibras de vuestro espíritu.

Este humorismo es el destinado a prevalecer. El otro —el de fondo sentimental— es el que va desapareciendo. En realidad, la concepción humorística del sentimentalismo ya no es necesaria en un medio literario y artístico que, como el nuestro, ha eliminado de una manera casi definitiva la faceta sentimental.

[1929]

I

Al iniciar un tema de influencia o reflejo literarios, sobreviene la necesidad de presentar sus elementos productores. Hablar de la proyección de Charles Baudelaire en las letras de Cataluña, supone una posición predeterminada frente al artista promotor de esa proyección. Situar —con una rápida ojeada— al artista y a nuestro ambiente, primero. Estudiar, luego, las chispas del contacto.

Jean Cassou afirmaba hace muy poco que a Baudelaire se le debe el invento de la poesía. (Naturalmente: de la poesía según el concepto actual.) Un exceso de partidismo hace atrevida esa afirmación de Jean Cassou. Es cierto que, desde Baulaire, la poesía camina por nuevos y más tutiles senderos. Pero, también, que el nombre de Baudelaire no debe figurar aquí aisladamente. Hay otro nombre inolvidable: Poe.

No he de penetrar en detalles sobre la influencia —incontestable— que sobre el autor de *Les fleurs du mal* ha ejercido el poeta de *El Cuervo.* El hecho de que Baudelaire penetrara del brazo de Poe —como traductor— en la vida literaria, dice lo suficiente para hacer innecesaria toda labor de subrayado.

Situado su precedente lírico, se llega a la plena figura —independiente y auténtica— del poeta. Se llega a él por senderos críticos orlados de signos contradictorios. Uno avanza y retrocede cien veces por el camino de las cotizaciones literarias. La desorientación crece con este zig-zag. Y es preciso —dejando de lado todo el aparato crítico— acudir al poeta mismo y beber en su fuente cristalina.

Para algunos, Baudelaire no es más que un documento que refleja las enfermedades de su siglo. Scherer califica sus escritos

de disformes y repugnantes. Le niega su espíritu de artista y cualquier atisbo de genialidad. Para Gautier, en cambio, Baudelaire es un espíritu sutil, refinado y paradójico. Acentúa la precedencia de Poe con estas afirmaciones absolutas: «Virgilio ha sido el autor de Dante, Edgar Poe ha sido el autor de Baudelaire». Pero no deja lugar a dudas respecto a sus sentimientos admirativos.

El espectador no sabe con qué carta quedarse. No lo sabe frente al espectáculo crítico. Otra cosa es ir a buscar el camino en la lectura directa. De acuerdo o no con las posiciones éticas de Baudelaire, el gustador de poesía —y no sabríamos sustituir esta palabra— ha de sentirse forzosamente subyugado.

En la evolución cronológica de la poesía, Baudelaire es, simplemente, un espíritu que está «de vuelta» del romanticismo. Me explicaré. Después de las exaltaciones románticas —en todos los países— sobreviene un anhelo de visión normal. De eliminación del entusiasmo que puede deformar los contornos exactos de las cosas. De serenidad. Naturalmente, la borrasca había sido demasiado grande para que ese afán de visión normal llegara, siempre, a un resultado satisfactorio. De ese «estar de vuelta» del romanticismo pudo surgir la visión enfermiza de Baudelaire o el humorismo avisado de Campoamor o la posición intelectualista de Xenius. Había mucho de contemplación reflexible, adoptando una posición escéptica, desde la cual se veían desorbitadas o ridículas muchas de las exaltaciones románticas. Baudelaire está tan lejos del romanticismo como pueda estarlo un poeta —que nunca puede estarlo demasiado—. Sus procedimientos líricos son perfectamente anti-románticos. Sus temas también. Un romántico hubiera desechado casi todos los temas baudelarianos, por antinaturales.

Predomina en el autor de *Les fleurs du mal* un sentido desusado de la vida, no desprovisto de una preocupación de dandismo. En el satanismo de Baudelaire hay mucho de decorativo. En su culto del horror, mucho de «pose». No todo es, empero, dandismo, decorativismo y «pose». El hombre que había en Baudelaire, se sentía arrebatado, naturalmente, hacia estas ex-

travagancias del sentir. Como Poe. Porque fueron sinceros con ellos mismos, Baudelaire y Poe fueron grandes poetas. En el lirismo no son posibles —estrictamente— los fingimientos de ninguna especie. Son delitos de lesa poesía, que suelen ser penados con la incapacidad de crear.

Extendamos —antes de seguir adelante— la ficha de Charles Baudelaire (1821-1867). Parisiense. Realiza, en su primera juventud, un viaje a Oriente, de gran repercusión en sus posteriores lucubraciones literarias. Traduce a Poe (1856). Publica, en 1857, *Les fleurs du mal.* Es denunciada la obra, por atentatoria a la moral, y, en consecuencia, multado y obligado el autor a suprimir determinadas composiciones. Publica más adelante *Paradis artificiels.* Por esta época habíase ya, el poeta, habituado a los estimulantes nerviosos. Su libro pretende reflejar los estados de ánimo producidos por el haschisch y el opio. De su abuso continuado le sobrevinieron graves desórdenes nerviosos que dieron con él en una casa de salud, donde murió en 1867.

De la contemplación de su vida no hemos de sacar nosotros consecuencia alguna. Una moraleja, en el aspecto literario, sería absurda. El aspecto ético —privado— no nos interesa.

Creo que podría llegarse a una definición de Baudelaire —por vía negativa— partiendo de la idea de que la psicología de este poeta es una antítesis de nuestra psicología racial. Nada más lejos de nuestro «seny» que la turbulencia de esta vida atormentada por todos los histerismos. Digo esto para presentar, en relieve, la paradoja que supone la boga que la obra baudeleriana ha alcanzado entre nosotros.

Si la bibliografía no es copiosa, dista mucho de ser exigua. Aparte la actividad periodística, cabría apuntar los nombres de Rossend Llates, J. Farran i Mayoral, Joan Capdevila y Agustí Esclasans, como militantes del culto baudeleriano. Otro día analizaremos su labor.

II

Partamos de la paradoja que señalábamos al terminar nuestro artículo anterior referida a la boga que, en Cataluña, ha tenido un poeta tan distanciado —tan antitético— de la psicología racial como Charles Baudelaire. «Nada más lejos de nuestro «seny» —decíamos— que la turbulencia de esta vida atormentada por todos los histerismos.» Y, sin embargo, ese culto, siempre encendido, de Charles Baudelaire, en nuestra tierra. De *Les fleurs du mal,* por ejemplo, tenemos en catalán, dos traducciones. Recientes versiones de la obra baudeleriana son demostrativas de la continuidad de ese fervor. Pero...

Hay un pero.

Ricardo Baeza, en una serie de artículos publicados en «El Sol», sobre problemas traductorios, anotaba la fórmula de André Gide, por la que presuponía en el buen traductor cierta «afinidad intelectual con el traducido». Aquí, sin embargo, no se ataca, de frente, la cuestión. Que es, sin duda alguna, trascendental. Así como hay lenguas idóneas para determinadas versiones, hay traductores insustituibles para ciertos géneros. Y, evidentemente, al fino aprehendedor de matices, por ejemplo, le conviene mucho más la traducción de un humorista que la de un épico. Yo recuerdo haber leído cierta edición de las obras de Paul Verlaine, vertida al castellano. Entre los traductores, destaco, para ejemplo, dos nombres: Emilio Carrere y Guillermo de Torre. Pues bien, ¡qué duda cabe que al «pauvre Lelian» conviene mejor la pluma bohemia de Carrere que el verbo ultraísta de De Torre! Y así siempre. El valor de una traducción literaria marchará al nivel de esa afinidad entre traductor y traducido.

Las traducciones catalanas de *Les fleurs du mal* son obra de dos poetas —lo cual es, ciertamente, una garantía—, dos poetas —empero— cuyos sentimientos líricos están —y éste es el pero con que hemos tropezado antes— muy lejos de Baudelaire. Son Joan Capdevila Rovira y Rossend Llates.

Joan Capdevila Rovira, publica su versión en la colección de «Lírics Mundials», de «La Revista» (colección que viene padeciendo un lamentable mutismo), en 1920. Baudelaire penetra en Cataluña por un insólito instrumento neorromántico. El traductor, cuya psicología tiene muy pocos puntos de contacto con la psicología del poeta —que no posee esa «afinidad intelectual» que demandaba Gide— se encuentra imposibilitado de trasladar a la lengua vernácula la totalidad del pensamiento de Baudelaire. Y entonces decide captar el ritmo, la musicalidad. Y lo logra. Y lo logra de una manera sorprendente, plena. El ritmo, de verso perfecto —parnasiano— que emplea Baudelaire pasa íntegro a la versión catalana.

Pero el alma, no. Diríamos que éste es un Baudelaire con sordina.

La versión de Rossend Llates es más reciente. Constituye un alarde editorial de la Librería Catalonia y lleva unos espectaculares dibujos de Xavier Güell. Se publicó —a gran formato— en 1926.

Rossend Llates no es tampoco un espíritu afín al de Charles Baudelaire. Pero más dúctil que el de Capdevila Rovira se afana en acercársele. Profundiza más en la sima espiritual del poeta hasta ver —casi— el fondo: todo lo que hay de monstruoso y terrible en sus lucubraciones. Si algún reparo podría hacerse a su labor, sería en orden a los versos elegidos para su traducción (anotemos que ninguna de las versiones de *Les fleurs du mal* las presenta íntegramente). En la obra baudeleriana existen ejemplos más significativos. Pero esto no es óbice de importancia.

Lo que puede —y debe— señalar el crítico es la ausencia de una compenetración espiritual entre Baudelaire y sus traductores poéticos. Esto, en fin de cuentas —y alejados del terreno estrictamente literario— no debe dolernos. El ambiente espiritual de nuestra tierra posee demasiados grados de sanidad y de serenidad para sentirse subyugado por el sentir enfermizo y turbulento del poeta. La pasión arrebatada y desviadora con que en alguna parte ha sido acogido el autor de *Les fleurs du*

mal se ha convertido, aquí, en un afán erudito. De otro modo: en una simple y atenta curiosidad.

Así, con la curiosidad atenta con que se observa un fenómeno biológico, ha observado la posición de Baudelaire, el fino crítico J. Farran i Mayoral, en el admirable prólogo de la versión de Capdevila Rovira. Baudelaire es una intoxicación poética; la poesía se desvía hacia dos senderos, para instaurar dos cultos nuevos: el Dandismo y la Perversidad.

La última aportación a la bibliografía baudeleriana en Cataluña, acaba de realizarla Agustí Esclasans con su reciente versión de los *Petits poèmes en prose,* aparecida en la «Biblioteca Univers».

Ante todo, el valor de los *Petits poèmes,* bien conocido. Sean o no esquemas de futuras composiciones rítmicas, no cabe duda de que en estas breves producciones se ha derramado el espíritu de Baudelaire, más plenamente si cabe, que en *Les fleurs du mal.* El satanismo pesimista del poeta es, aquí, menos decorativo, menos preocupado de belleza, pero más auténtico y penetrante. Para estudiar la psicología del poeta, son un documento incomparablemente más vivo.

De su incorporación a las letras de Cataluña, puede decirse que es la más lograda victoria de la bibliografía baudeleriana. Si la posición de nuestro sentir colectivo está alejada completamente de todo decadentismo, Esclasans constituye la excepción. De esto me convencía, no hace mucho, con la lectura de sus maravillosas *Històries de la carn i de la sang.* Todo el dolor, toda la angustia derivada del análisis —realizado con una minuciosidad morbosa— de la tragedia, hasta dar con la llaga, hasta dar con la carne viva de la tristeza, hasta sentir el estremecimiento de su contacto, nace de la analogía de su sentimiento de la vida con la de los grandes pesimistas que fueron Poe y Baudelaire. De aquí que su traducción de los *Petits poèmes* conserve todo el penetrante perfume demoníaco del original. La atención erudita se ha transformado en un auténtico fervor.

[1928]

No es la primera vez que se habla, aquí, del contacto de los poetas con las Exposiciones, consideradas como espectáculo lírico, como esfuerzo digno de ser cantado en estrofas plenas de sonoridad. Y siempre que este contacto —Poesía-Exposiciones— se ha producido, un nombre ha acudido a la pluma: el de Walt Whitman.

En efecto, Walt Whitman es el gran poeta que puede cantar el espectáculo de una Exposición: Él, ensalzador del corazón eléctrico, del hacha, de la vida libre, de la energía, de la fraternidad, de la industria, pudo más que nadie comprender el valor lírico de los grandes acontecimientos de la época maquinista. Así, cuando en 1853 Nueva York inauguró en el «Crystal Palace» su Exposición Internacional, Walt Whitman compuso una de sus más vibrantes, de sus mejores obras. El *Canto a la Exposición,* que fue incluido en *Leaves en of grass* (Hojas de hierba), admirablemente traducido al catalán por Cebrià Montoliu.

Walt Whitman es quien con más agudeza combate la tradición clásica de la literatura. La segunda estrofa es una prueba de su energía y, al mismo tiempo, de su «humour». En ella aconseja a su musa el abandono de Grecia y de Jonia, de la cólera de Aquiles, de los viajes de Eneas y de Ulises y de los castillos de Europa. Sobre las rocas nevadas de su Parnaso, dice, hay que poner este cartel: «Se traspasa».

En adelante no es difícil encontrar frases combativas para todo lo que huela a antigüedad, a Edad Media o a Romanticismo. Walt Whitman sólo siente entusiasmo por dos cosas, la paz y el trabajo. La Exposición es cantada principalmente en este sentido, como obra de trabajo y como fruto de paz. Y de juventud y de virilidad renovada. Walt Whitman siente

de una manera vivísima la avalancha juvenil de América. Con un orgullo que reflejan sus versos. América, torreando sobre su descendencia, dice, lleva la Victoria y la Ley en sus manos. Canta a los Estados Unidos:

A ti, Unión, que todo lo abrazas, que todo lo fundes, absorbes
[y toleras,
A ti, por siempre, canto:

. . . . . .

Marca, por doquier, el genio de invención, tus rápidas patentes,
Incesantes obradores, fundiciones, listas o en construcción,
Mira cómo de sus humaredas surgen torrentes de llamas.

. . . . . .

Todo tuyo, sagrada Unión,
Naves, granjas, tiendas, bodegas, fábricas, minas,
Ciudad y Estado, Norte, Sur, todo junto y cada cosa
Lo dedicamos a ti, Madre Augusta, todo para ti.

¡Cómo debieron resonar, en pleno siglo XIX, todavía bajo la influencia romántica, estas estrofas de Walt Whitman! Este canto a la máquina y a la fábrica que había de ponerse de moda en Europa sesenta años después. La exaltación lírica de Walt Whitman culmina en este canto a la Exposición de Nueva York, que representa la aurora triunfal del maquinismo en el mundo. La visión que el poeta norteamericano tiene de las Exposiciones, está reflejada en la primera estrofa, que reproducimos:

Al final, no solamente crear y fundar,
antes bien, traer de lejos lo que ya está fundado,
para darle nuestra identidad media, ilimitada y libre,
para llenar la masa sucia y torpe, con vital fuego religioso;
no tanto rehusar y destruir, como aceptar, fundir, rehabilitar.
Obedecer tanto como mandar; seguir más que guiar.
También son éstas las lecciones de nuestro Nuevo Mundo.

Este claro sentido de lo que representa una Exposición para

enseñanza propia, como lección a seguir en tantos modelos distintos, es una de las sinceridades más interesantes de Walt Whitman, máxime cuando un orgulloso patriotismo le hace cantar los triunfos de América, la joven. Esa América que desprecia el sentido de la vida europea y que opone a las tumbas de Egipto, a los templos de Grecia y Roma, a las catedrales góticas, a los castillos del Rhin, la nueva arquitectura del Mundo que nace:

Nosotros proyectamos, ahora mismo, por encima de todos,
tu vasta catedral, Sagrada Industria, ninguna tumba:
una casa para la vida, para la invención práctica.
Como en una visión, despierto,
mientras canto lo veo alzarse, miro y profetizo por fuera y por [dentro
su conjunto multiforme.
Alrededor un palacio —ninguno como éste, tan alto, tan bello, [tan ancho.
La moderna maravilla del mundo, superando a las siete de la [historia.
Piso sobre piso, levantándose con frontales de cristal y de [hierro.

. . . . . .

¿Cómo este maravilloso poeta —cantor de los rascacielos— podía permanecer insensible ante el gran espectáculo de la Exposición, una Exposición en la que resumía —como en todas— el ideal supremo del poeta: la paz, la fraternidad y el trabajo?

[1929]

Hay dos maneras de llegar a la conquista —a la captación— literaria de un país. Una, horizontal y descriptiva. Vertical y explicativa, la otra.

Por la primera el escritor aspira a la reproducción lírica de su silueta. Quiere recoger toda la belleza plástica que encierra su territorio. El viajero reduce su cometido a tener bien abiertos los receptáculos de su sensibilidad. Pierre Loti, Blasco Ibáñez y Federico García Sanchiz son viajeros de esta clase.

Pero hay otros, cuyo número se acentúa cada día. Son los de la penetración vertical; con los ojos cerrados a cualquier disposición, demasiado nimia, de la superficie. No buscan la descripción, sino de «interpretación». La superficie —los rostros, las ciudades, el paisaje— no les sirve más que de sustentáculo, de trampolín en que apoyarse para penetrar en lo hondo del conjunto y desentrañar su psicología. El ejemplo, hoy en la cumbre, del conde Hermann Keyserling.

Waldo Frank es norteamericano. Los Estados Unidos, en el terreno espiritual, están contra lo que se cree, dándonos hidalgamente la revancha de nuestro desgraciado Noventa y Ocho. «Nosotros, los americanos —escribía en frase memorable William Dean Howells, presidente de la Academia Americana—, imaginamos que porque hemos hecho pedazos a los barcos españoles somos superiores a los españoles; pero aquí, en este terreno, donde reina la paz, ellos son superiores a nuestros maestros.» Ya antes, un viajero yanqui había llegado hasta nuestro país lleno de simpatía hacia las cosas nuestras: Washington Irving. Y ahora Waldo Frank.

Waldo Frank pertenece a la segunda de las categorías de viajeros que hemos mencionado. Es decir, la de los que no se conforman con la nota de color, con el prodigioso detalle, ni con la anécdota oportuna. Waldo Frank pretende llegar a la esencia, al meollo de nuestro país. ¡Tarea intrincada, difícil, insoluble! Pero Waldo Frank ha trabajado con entusiasmo. He aquí el fruto: *España Virgen,* el magnífico libro cuya traducción al castellano, obra de León Felipe, ha publicado, consciente de su valor, la benemérita «Revista de Occidente».

España Virgen es un libro al margen, en la lista de interpretaciones de nuestra patria que corren por ahí.

Es, ciertamente, un libro desigual. Un libro con altibajos de acierto. Esto es indudable, y no podía por menos de suceder así. El contacto de la espiritualidad española con la del viajero norteamericano no podía, a pesar de su fina sensibilidad, acusar exactamente todos los matices. Nuestra psicología es, por otra parte, lo bastante contradictoria para no dejarse aprehender plenamente jamás.

Así ha podido decir de este libro Federico García Sanchiz que Waldo Frank trabaja con reflectores, a relámpagos. Y es cierto. Obra de intermitencias, de arranques inspirados de genialidad acierta a recoger, en un abrazo formidable, toda la disparidad peninsular, y matizarla precisamente. Hay momentos de exactitud asombrosa en la descripción del sentido racial de nuestro pueblo. Cosa, evidentemente, nada fácil.

No todo es interpretación, estudio profundo de la psicología colectiva o —como diría Keyserling— análisis espectral de nuestro territorio. Sino que una parte del libro —la primera— está destinada a la descripción de la tierra española.

Waldo Frank, como todos los sajones, siente, al contacto de nuestra patria, el choque vivísimo, violento del Sur. De la morería. De África. Un choque cuya repercusión llega a ellos particularmente, por lo raro de este elemento temperamental. Waldo Frank, sagaz, lo incorpora decididamente a nuestro acer-

vo espiritual. Así no es raro que el primer capítulo —dentro del título común: España— esté destinado a África. Oasis, Maghreb, Ismael e Israel: he aquí los apartados. El oasis, Marruecos. Ismael e Israel, musulmanes y judíos, es decir, las raíces semíticas de España.

Después, Waldo Frank inicia su viaje por el Sur. Andalucía, Aragón, Castilla, Valencia... ¿Y Cataluña? ¿Y Vasconia? Fiel a este sentido semítico de nuestro país, no es raro que los encaje en otro capítulo: «Más allá de España». En Europa. Sin otro motivo que este puro motivo temperamental.

Consecuentemente, Andalucía es, para Waldo Frank, el meollo de España. La misión descriptiva de esta parte del libro no implica la inexistencia de especulaciones psicológicas. Y así el autor obtiene de cada uno de los detalles anotados en su carnet de viajero, consecuencias psicológicas a las que da categoría hispánica, total.

Los temas que le asaltan son evidentemente tópicos: el donjuanismo y la danza le obsesionan al llegar a Sevilla. Pero estos temas están tratados con una sugestiva novedad. Y profundamente, con lo cual pierden su categoría de tópicas para uso de turistas superficiales.

«Don Juan —dice en unas líneas inolvidables (p: 77)— es una réplica de Sevilla, la diosa autocrítica y enamorada de sí misma.» «La danzarina es una columna articulada por un alma.» (p. 81.)

Éstas son las ideas esenciales sobre los temas eternos. Sevilla es para Waldo Frank una ciudad narcisista y ególatra. Todos los adornos y toda la gracia de Sevilla están ordenados por ella misma, para su tocado de diosa. «Sevilla es la diosa pagana de formas amplias... Se reclina en su Giralda y, en una danza medio soñolienta y medio extasiada, busca su propia imagen en las aguas.» Y al hablar de la danza: «La música gitana es impura e incómoda. Tiene áridas curvas y superficies quebradas: su timbre es impreciso y su forma vacilante. Lo mejor es el ritmo, y parece como si el ritmo de esta raza fuese el traqueteo de los pies sobre las carreteras interminables.»

Sobre Andalucía se extiende muy largamente Waldo Frank. Pero su comentario se haría excesivamente largo.

Castilla queda sintetizada por el Cid. Otro tópico. Pero tratado también de una manera remisora, poco corriente. «El Cid es el caballero errante, el sportman medieval... El Cid lucha como un godo..., pero calcula como un fenicio y se mueve como un árabe... Ágil, andariego, jovial, mercenario...» He aquí lo que es el Cid —desprovisto de todo simbolismo, para Waldo Frank. Que ve en Aragón, el Átomo. En el Greco, un milagro que el ambiente toledano sabe fundir una voluntad rígida y una llama oriental. En El Escorial, una tumba. En Valencia, un sueño.

Digamos, para terminar el comentario de esta primera parte, que la descripción de esta primera parte, que la descripción de nuestra España semítica está hecha con una agudeza, una belleza y una multiplicidad de imágenes verdaderamente modernas y admirables.

La segunda parte —interpretación— se denomina *La tragedia de España.* Cuatro capítulos. Una divagación histórica, «La voluntad de los Reyes Católicos». Un ensayo fuerte sobre nuestra psicología colectiva. «La ironía y el honor. El místico» (Gabirol, fray Luis, san Juan de la Cruz). «El jesuita» (san Ignacio de Loyola). «El jurista» (Vitoria). «El Pícaro» (El Lazarillo) [Velázquez].

Sigue una interpretación del *Quijote,* asignándole raíces medievales y unas notas sobre los toros. Un ensayo, breve, sobre Madrid.

Esta segunda parte no tiene descripciones. Atiende a lo espiritual que fluye de las cosas descritas —de las calles de Sevilla, del donjuanismo y de la danza. Es la verdadera medula del libro; lo más personal. Y, por otra parte, lo menos reductible a esquema.

Recogeremos simplemente los párrafos esenciales donde se define la tragedia de España. Es en el capítulo primero, «la

voluntad de los Reyes Católicos» (p. 141). «En la obra de Isabel —dice Waldo Frank— hay elementos capitales: su visión, que es una teodicea; la forma de esta visión, que es la Iglesia católica y los medios dinámicos, que son el Estado. Y en el imposible maridaje de estos tres elementos está la tragedia de España.» «El Estado —dice más abajo— debe ser materialista, dominante y egoísta; pues el ideal de España es visionario, creador y altruista. El Estado debe recoger y acaparar, pues el ideal de España gasta sin medida. El Estado debe matar para exaltarse, pues el ideal de España mata para exaltar a Cristo. El Estado debe ser antiindividualista, pues el idea de España forja y regula los anhelos de cada alma.»

Para terminar, Barcelona —«la grieta de España»— tiene un lugar lleno de simpatías en el libro de Waldo Frank. Sean aquí sus palabras como un colofón: «Es —dice de nosotros— un pueblo sutil y gracioso. El secreto de la supervivencia se ve claramente en sus mujeres, delicadas hijas de Eva, tal vez las más bellas de Europa, con los colores de un huerto en abril y el crepúsculo en los ojos. No tienen la permanencia de lo eterno, sino de lo que se desvanece y retorna. La flor de Grecia fue arrojada sobre esta costa de España y ha prendido otra vez.»

[1928]

Ludwig (1809-1865)

He aquí, sobre la mesa, tres miradas continentales hábiles, en la razzia de horizontes dispersos, atentas al panorama yanqui de ayer y de hoy. Otros muchos libros son huella de miradas pesquisidoras. Norteamérica y Rusia imantan hoy todas las curiosidades despiertas y son como la clave de nuestro tiempo. El arte más típico de nuestro tiempo —el cinema— es en estos dos países donde tiene un sentido más pleno. Alineamos ahora tres miradas de gran categoría sobre Yanquilandia. Más para subrayar una coincidencia que para precisar una crítica.

Un escritor famoso, creo que Benedetto Croce, ha dicho una vez que Emil Ludwig es el Maurice Dekobra de la biografía. La afirmación es exacta. Pero acaso fuera preciso un «introductor de multitudes» a un género necesariamente educativo y de trascendencia cierta como éste. Hay en la obra de Ludwig una innegable standardización en la ejecución, y un determinismo exagerado en el contenido. Por lo demás, no abundan los prejuicios, y aparte un obligado tonillo apologético, sus biografías son movidas y dinámicas; se leen como novelas.

Ahora Editorial Juventud ha lanzado con la misma bella presentación de las anteriores la biografía de Lincoln. Abraham Lincoln (1809-1865) tiene para nosotros un sentido romántico, decimonónico, que es precisamente el reverso de nuestra visión actual de la América del Norte. El halo antiesclavista le circunda de un tópico que oponer al tópico vigente de la esclavitud del vértigo y del trabajo incesante. (A la visión de la esclavitud que nos da *La cabaña del Tío Tom* oponemos la que nos da el *Manhattan transfer,* de John Dos Passos.) Por lo

demás, ¡qué yanqui, qué emersoniana la vida de Abraham Lincoln! Si, como quiere Ortega y Gasset, vivir es fabricarse uno mismo la vida, ¡qué intensidad vital la del destructor de la esclavitud! Los niños de las escuelas aprenderán con las pupilas encendidas la historieta ejemplar de esta vida, iniciada en una cabaña de leñador y culminada en la más alta magistratura de su país. El pistoletazo asesino —la muerte— hacen transfigurada de sublimidad esa imagen enjuta y nerviosa del hombre que dejó a su patria definitivamente engrandecida.

Morand (1909, 1919, 1929)

Paul Morand ensaya en este libro recién vertido por Julio Gómez de la Serna *(Campeones del Mundo,* Biblioteca Nueva) fórmulas de antes y de después. La geografía de su «Nueva York»; la cronología de su «1900». Geografía sobre el mapa en el primer caso; arte de superponer cartas geográficas —panoramas— en el segundo. Morand quiebra su alegría nerviosa sobre la tierra. ¿Dónde, la desilusión? «Nada más que la tierra.» Pero ¡qué chorro inagotable! Si alguien siente lo dinámico y lo jovial de nuestro mundo; si alguien es capaz de cantar la «fruición de la geografía, es el autor de *L'Europe galante*». Que ahora nos regala esa nueva fórmula de pretéritos sin arqueología, llenos de alusiones precisas y pintorescas.

La narración morandiana se cifra en tres fechas: 1909, alba de la obsesión por el «record»; 1919, redescubrimiento de América por los movilizados, a la vuelta de Europa; 1929, retorno a Europa, en un movimiento de nostalgia y esnobismo para la reconquista del «spleen».

Al paso de cada anécdota, Paul Morand alancea intenciones y sonrisas con gesto avisado; de europeo al fin y por encima de todo; de francés a quien secretamente pone nostálgico la maleta disparada y el adiós, que es siempre —por el momento— definitivo.

Keyserling (1931)

¿1931? El libro fue escrito en 1929; pero su tono le presta una vigencia prolongada. En todo caso, la edición castellana —sobria y limpia edición Espasa-Calpe— lleva esta fecha y este título: *Norteamérica libertada.*

Yo aconsejaría la lectura de este libro simultáneamente a *La rebelión de las masas,* de José Ortega y Gasset. El filósofo español pone repetidamente ejemplos norteamericanos, y este libro de Keyserling es una suerte de comprobación. Keyserling se mantiene en él en ese tono que le hace definitivamente asequible al lector medio. Su libro tiene vivacidad de novela, jovialidad de juego sonriente, gracejo y humor. Imposible sorprender el ceño duro o el arpón hiriente o la abstracción enjuta. Keyserling sistematiza en este libro sus ideas sobre las semejanzas entre los Estados Unidos y la Rusia soviética; sobre la primitividad, sobre el sentido animal de la vida y sobre todo el sentido de la colectividad uniforme que le hace decir que «en ningún sitio hay tan escasa estimación por las maneras de ser singulares u originales»; punto máximo de coincidencia con la tesis defendida por Ortega y Gasset en la obra citada.

Creo que puede afirmarse que de todos los libros publicados estos últimos años sobre los Estados Unidos a la caza de una interpretación asimilable a nuestro espíritu, el libro del conde de Keyserling es, por su extensión y por su intención, el más certero.

[1931]

Diríamos que hay una manera sajona de viajar; y una fórmula latina de viaje. La primera es incisiva y ambiciosa; la segunda es sensitiva e indolente. El sajón penetra donde el latino ve. El sajón —el hombre del norte— se sitúa en planos de actividad interventora. El latino deja que los nuevos panoramas vayan impresionando su sensibilidad. Pasivamente.

(Hay además los eternos turistas que no saben ver.)

Resumiendo: hay una manera de transitar horizontes, vertical y explicativa. Y otra —latina— descriptiva y horizontal.

Este tipo de viajeros se da frecuentemente en nosotros. Es Blasco Ibáñez. Es García Sanchiz. Y en Italia: Edmundo de Amicis. Y en Francia Paul Morand.

En cambio, la raza sajona exporta viajeros de tipo opuesto. Viajeros que ante cada país plantean la difícil incógnita de su raíz esencial. El caso, por ejemplo, de Waldo Frank.

Y el de este conde de Keyserling que ha sido estos últimos días huésped nuestro.

Prototipo de viajero nórdico, le atrae más que la emoción sensitiva del paisaje —tipismo, costumbres, folklore, o lo que acostumbraba a llamarse «nota de color»— la raíz honda de las cosas. Rehúye la anécdota y la arqueología. En trance de utilizarlas, Keyserling sólo se sirve de ellas como indicio de ulteriores descubrimientos. Le interesa sobre todo el fondo vivo, palpitante, actual de cada pueblo. Aspira a captar su perfil psíquico, su psicología, el subrealismo de cada país. Ahí está el *Diario de viaje de un filósofo*. Ahí está *Europa*. Y sus dos libros sobre América. En cada horizonte Keyserling no aspira a ser sino el trasmundo espiritual, su fórmula psíquica. O —como él dice— su «análisis especial».

Esta fórmula, este puro esquema es objeto siempre de polémicas. Bien porque no satisface a los indígenas «descubiertos», bien porque el viajador intenta reducir a conceptos demasiado simples los complejos nacionales. Ahora le ha sucedido esto con la Argentina. Keyserling llevaba su fórmula ya: Argentina es un país triste. (¿Alguna pecadora influencia de tango?) En vano los argentinos han procurado mostrar al filósofo su vida dinámica y joven, alegre y esperanzadora.

El conde de Keyserling ha permanecido impertérrito: Argentina es un país triste.

Al tiempo que este proceso de captación se produce, el filósofo de Darmstadt se multiplica en conferencias ante los públicos más selectos del mundo. Siente el placer de derramarse —como una catarata— en su elocuencia vertiginosa. «La conferencia, me ha dicho una mañana apresurada del Ritz, es un superior instrumento de contacto intelectual. Se escribe demasiado y la letra impresa ha perdido su antigua virtualidad. La expresión verbal permite desarrollar la influencia personal del conferenciante.» Cierto. Sobre todo cuando el conferenciante posee una apariencia física como la del conde Keyserling. Corpulento, con un gesto dominador, tiende su voz sobre los auditorios a una velocidad vertiginosa. Ojos azules, oblicuos, penetrantes. A Carlos Soldevila le recordaba Keyserling un comparsa tártaro de *La ciudad invisible de Kitege.* A mí, un momento, el actor soviético. V. Inkijinoff en la película *Tempestad sobre Asia.* Así, férreo, agarrado a su gran atril como a un volante intelectual con el cual ensaya los más peligrosos virajes con la sonrisa en los labios.

Y bien, he aquí unos trazos de este hombre. (Sería ridículo pretender trazar un esquema intelectual.) Este hombre trans-

formado en una suerte de vedette intelectual; de conferenciante internacional de primera línea.

«Yo he vivido en soledad casi completa hasta los cuarenta años», ha escrito al frente de su formidable libro *El conocimiento creador*. Ahora va esparciendo por el mundo —a borbotones— todo el fruto de sus reflexiones de cuarenta años. Y dice cosas magníficas y jugosas de todas las latitudes de la geografía y del pensamiento.

[1930]

Panorama español de Jean Cassou

Desde Francia, ese balcón que irradia toda la cultura de Centroeuropa, hay tres maneras de asomarse a España. Tres maneras que siempre han tenido numerosos adeptos, ávidos del conocimiento de nuestro país. Una —la más antigua— consiste en ver a nuestra Patria como apasionante tema de novela, pletórico de pandereta y color. Es la España de Beaumarchais, de Próspero Mérimée, de Barrès, de Carco, de Montherlant... Otra, la segunda, consiste en considerar a España como un país de gloriosos tesoros históricos por descubrir. Es la posición de Morel Fatio, de Foulché-Delbosch, de Henri Mérimée, etc. Hay, finalmente, el grupo de los que ven en España una cosa espiritualmente viva, europea, interesante, actual. Es la pléyade de vigías que —tras los Pirineos— atalayan constantemente nuestra actividad artística y literaria.

Sus nombres son bien conocidos porque aparecen repetidas veces en nuestros periódicos y en nuestras revistas. Algunos, como Falgairolle, Cassou, Larbaud, nos son familiares. Hay que añadir, además, la serie de traductores incansables que aspiran, constantemente, a dar el tono español en el concierto intelectual europeo.

Escribo esto frente a un libro escrito en francés, recién salido de los talleres Kra, de París. Pertenece a la colección de «Panoramas des Littératures Contemporaines» y está dedicado a la literatura española. Lo firma Jean Cassou.

Jean Cassou pertenece al tercero de los grupos que acabo de delimitar. Atento a nuestro movimiento literario, registra desde París todos sus altibajos y los da a conocer agudamente. Junto a Valéry Larbaud, Jean Cassou ha sido el lanzador y constructor de la confirmación europea de Ramón Gómez de la Serna. Ha traducido tres novelas suyas, dos de Unamuno y las

Novelas ejemplares de Cervantes. Jean Cassou contaba, pues, con altas credenciales de hispanista cuando se decidió a escribir el panorama de nuestra literatura actual.

No existe, que yo sepa, un plano de conjunto de nuestra literatura contemporánea. El lector que quiere situarse con cierta rigurosidad ante el movimiento literario español precisa de numerosas lecturas preliminares. La crítica anda desperdigada y sin método en periódicos y revistas. Los libros que se publican con cierta asiduidad sobre nuestra literatura —Cansinos, «Andrenio», González-Blanco, Casares, Estévez-Ortega, etcétera, no son otra cosa que recopilaciones de artículos.

Se diría que existe una obsesión contraria a la crítica metódica y eficaz: a la historia literaria de nuestra época. Muchos de nuestros novelistas —Palacio Valdés, Pérez de Ayala, Manuel Bueno, Baroja, Martínez Sierra...— han dedicado a la crítica una parte de su actividad. Pero pasajeramente. La crítica es ejercida de una manera constante por muy pocos escritores. Y tampoco a ellos debemos una visión panorámica de nuestra literatura actual.

De día en día se hacía más notoria esta ausencia. Existe un tipo definido de lector que sabe cómo se multiplican en el extranjero toda suerte de Guías y de Panoramas literarios. Y echa de menos una actividad similar referida a nuestro país.

La dificultad primordial de esta clase de obras no deriva de su materia misma, perfectamente apta para ser estudiada con pleno conocimiento de causa y de ambiente. Si no de su ordenación, de su método, de su agrupación, de su sistema. Es posible decir la última palabra sobre la última obra de Azorín o de Valle-Inclán: lo que es muy difícil —sin la perspectiva de los años— es determinar el valor relativo, representativo de dicha obra en su medio literario. Es relativamente fácil escribir un volumen sobre la personalidad de un escritor contemporáneo —Baroja, Unamuno, Pérez de Ayala, Blasco, Palacio Valdés y otros lo tienen ya— lo dificultoso es establecer rela-

ciones y posiciones respectivas. Situar un escritor en una generación, y situar esta generación entre la que le precede y la que le sigue. Hay, además, el inconveniente de trabajar con materia viva, susceptible de cambio o de variación. Y el de tratarse de escritores que por su contemporaneidad son objeto de un juicio vivo, palpitante, y, a menudo contradictorio, con el espíritu de cada lector.

Jean Cassou ha tropezado, como era lógico, con todas esas dificultades. Y ha procurado orillarlas acertadamente. En primer lugar anteponiendo afirmaciones poco comprometedoras frente a las síntesis globales de las generaciones literarias, y prefiriendo acudir a la visión parcial de cada escritor, como campo más accesible y de más fácil cultura.

Obligado, empero, por la índole del libro a construir agrupaciones literarias, las dificultades antedichas le llevan al error.

Error es, a mi juicio, situar a Blasco Ibáñez como un independiente. Creo —salvadas todas las distancias— que el autor de *La barraca* no es más que un continuador de la tradición realista española, que entre generación y generación hace acto de presencia y actúa en nuestra literatura sin solución de continuidad. (Antes de la generación del 98 fueron la Pardo Bazán, Pereda, Palacio Valdés, Galdós quienes la sostuvieron. Después Blasco, Trigo, Dicenta... Pasada la generación de 1907, Mata, Insúa, Catá, la prosiguen indudablemente.)

En cambio, por la contextura sintética de la obra, Jean Cassou se ve fatalmente impelido a agrupar en un mismo capítulo a escritores tan dispares como Pérez de Ayala, Eugenio d'Ors, Ramón Gómez de la Serna, y Ortega y Gasset. Ciñéndonos a la novela ¿cómo es posible hermanar la prosa incisiva y concisa de Pérez de Ayala, a la miniatura brillante de Gabriel Miró y al desenfado jovial de Gómez de la Serna?

La nueva literatura española está estudiada en un capítulo claro y lleno de simpatía, excesivamente breve quizá, pero de un valor esquemático y documental indudable.

Estas objeciones mías, puramente personales, no deben apartear ningún juicio mezquino sobre el libro. Su índole —bre-

ve y popular— las justifican muchas veces. Aparte esas breves notas parciales que me ha sugerido su lectura es preciso confesar que se trata de un excelente manual de iniciación literaria, al que la dificultad del tema presta mayor relieve; utilísimo, teniendo en cuenta la escasez del género y escrito, sin duda alguna, con gran conocimiento de causa y una agudeza crítica muy notable. Los españoles debemos, por todo ello, un pensamiento agradecido a Jean Cassou.

[1929]

Francis Carco llegó a mí, por vez primera, entre un montón de catálogos de la librería Plon, de París. Una postal-propaganda de su último libro, hubo de mostrarle a mi curiosidad. Constaté, sobre todo su rostro joven, su frente joven, su mirada joven agudizada —«diafragmizada», ha dicho Hernández Catá— en una obsesionada visión de lejanía. Después, la copiosidad de sus libros.

Ahora está Francis Carco en España. Viene a inundarse las pupilas de luz. A escribir unas impresiones viajeras para «Les Annales». Un libro, luego. Y más: para atesorar lo inexplicable, la emoción íntima de su peregrinaje alucinado por las tierras de España.

Nosotros no quisiéramos que las impresiones españolas de Francis Carco marcharan a engrosar el linaje de los *Viajes por España,* cuya receta anda en no sé qué cerebro de turista. De Francis Carco, de la juventud de Francis Carco tenemos derecho a exigir algo más. Desearíamos que no le traicionase su amor a los bajos fondos sociales, que no viera con lente de aumento las imágenes anecdóticas que no tuvieran significación espiritual o trascendente. En fin, desearíamos de su perspicacia una España nueva —la exacta—; una España joven, como él. Sin sombra de Gautier, ni de Montherlant. (¡Ni de Mérimée!) Una España sin la obsesión del Sur. Una visión panorámica, acromada, firme, total.

Confíamos —¿un poco desconfiadamente?— en Francis Carco.

Si hubiéramos de intentar una definición simple de Francis Carco, arriesgaríamos la ecuación siguiente: Francis Carco = = Montmartre.

Pero tiene el inconveniente de que bajo este signo —Montmartre— cabría situar a una legión de escritores, muchos de los cuales tendrían con Francis Carco muy pocos puntos de contacto. Veamos. Se le ha llamado el novelista de los apaches. Pero para que sea esta definición exacta habría que separar de su obra, en primer lugar, toda su labor crítica *(Le Paysage Français Contemporain, Le Nu dans la peinture moderne, Utrillo, Vlaminck —Les peintres nouveaux français—,* en el campo de la pintura, y *La Poésie, Charles Henri Hirch, Les Humouristes,* en el literario); en segundo lugar, habría de prescindirse de aquello que, para mí, es lo más significativo en la obra de Francis Carco, sus libros sobre la bohemia.

En París, para unir estas tres facetas —apaches, pintores, bohemios—, no hay más que un nexo; el que me ha servido para sintetizar a Carco: Montmartre.

Carco es un enamorado de Montmartre, de todo lo que de pintoresco, de doloroso y de noble se encierra en Montmartre; por eso sus libros están llenos de palpitaciones montmartrescas, de latidos del corazón de París.

No es mi intención analizar la obra carconiano en su faceta de descripción de bajos fondos, ni aun la de su labor crítica. Ya el título señala mi labor: Francis Carco y la bohemia.

La nave literaria de Francis Carco lleva un significativo mascarón de proa. Su primer libro de versos (¡el primer libro de versos, el emocionado, el esperanzado, el sincero!) titulado *La Bohème et mon coeur,* es un claro banderín de enganche. Luego, y nadie extraña que en la portada de su primera novela, *Jésus-la-Caille,* figuren unos versos de Villon, el primer bohemio de la historia. Tampoco sorprende que los pintores que atraviesan el prisma de su crítica tengan altas ejecutorias de honor en el principado de la bohemia. Ni que sea él, el jefe

de un batallón de libros, bajo este señuelo capital, *La Vie de Bohème.* (Volumen I: *La légende et la vie d'Utrillo par Francis Carco.)* Ni que su libro, en la serie *Le roman des grandes existences,* esté dedicado a la de Francisco Villon, el rey de la Corte de los Milagros del París de Luis Onceno: truhán y sentimental a un tiempo, rufián y niño, vicioso y creyente, pícaro y devoto de la Virgen María, en suma: el primer bohemio de la historia, funambulesca celebridad popular en las callejas recién nacidas de París.

Pero la mayoría de temas bohemios, en Francis Carco, están referidos a una modernidad, evidentemente vivida. Al frente de su estudio sobre el pintor Vlaminck escribe: «En Montmartre, donde todos hemos tenido hambre, y, demasiado a menudo, sed...» Francis Carco pudo alcanzar todavía luminosidades de la bohemia heroica, en los claros días de su juventud. La bohemia de pipa, chambergo, chalina... y ajenjo. La bohemia de Verlaine y Moréas y Gómez Carrillo. Pero Francis Carco vive ya otra época. La bohemia heroica se hizo sedeña y viajera. Calzó guantes blancos. Es ya la bohemia de Rubén Darío y de García Sanchiz. En su antiguo solar —Montmartre, el Quartier Latin— ha quedado, empero, un sedimento inmarcesible, los bohemios de hoy, silueta decorativa de los bajos fondos, donde florecen también las siluetas de los apaches, otro tema predilecto de Francisco Carco. Si, como dice Cansinos la bohemia y la picaresca tienen expresiones de una analogía turbadora, Francis Carco, nos daría a través de su obra la clave de esta proximidad de temas. Un hombre alucinado, pícaro, pintor y bohemio a la vez serviría para llenar todas las facetas de la obra literaria de Francis Carco.

[1929]

Hay novelas que son como un ángulo de angustia; un ángulo que se cierra lentamente hasta dejar oprimido y estrujado el ánimo. Novelas —o poemas, o dramas— que son una agonía interminable, que ahoga y aprieta al corazón. La acción es una rampa descendente que se precipita en el abismo. El autor se complace en una lenta descripción de todas las torturas y de todos los dolores, con una morbosidad rayana en la neurosis. Novelas de análisis, en cuyo estudio no ha dejado de mencionarse el espejo ruso, que exprimen el zumo de la tragedia y lo condensan en misteriosos alambiques para que gotee persistentemente en el espíritu del espectador.

Abundan. Yo recuerdo ahora *L'homme traqué,* de Francis Carco (traducida al castellano con el título de *El acoso),* como un ejemplar típico. La vida anímica del hombre perseguido implacablemente por su conciencia y por la policía, teñida de un dramatismo inolvidable por el autor de *Paname.* También podrían servir de ejemplo de «ángulo de angustia» los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke, y la trilogía *Lo invisible,* en la que Azorín intenta provocar esta misma sensación.

Añadamos a esta lista un libro que acaba de publicar la Editorial Cenit: *El delator,* por Liam O'Flaherty. Madrid 1929.

Liam O'Flaherty es irlandés, y *El delator,* la primera obra suya que se vierte al castellano.

Irlanda ha prodigado nombres gloriosos a la literatura universal. Los nombres de Bernard Shaw, de Yeats y de James Joyce evitan toda insistencia que tienda a subrayar su importancia.

O'Flaherty —muy por debajo, desde luego, de sus magnos compatriotas— es más joven. Nació en 1897. Ha publicado varios libros —no exceden de la media docena—; de los cuales *El delator* es el mejor.

La novela de Liam O'Flaherty puede presentarse como un ejemplo típico de esos «ángulos de angustia» de que hablábamos antes. El lector se introduce en él, cuando Francisco José Mac Phillip, después de haber cometido un crimen político, huye a refugiarse junto a un camarada, Gypo Nolan, que constituye el centro de la acción. Es una figura monstruosa, contradictoria, repugnante, trazada con rasgos enérgicos y firmes. Gypo Nolan traiciona a su amigo por veinte libras, y Mac Phillip es acribillado a balazos por los agentes de la autoridad. Toda la novela es la dramática lucha interior de Gypo Nolan. Sus trágicas tentativas de evasión de sí mismo. De su conciencia y de las garras de la Sociedad Revolucionaria, a que pertenecían él y su víctiva, y que ahora tiende sus tentáculos justicieros hacia él. La novela toda es la desesperada agonía de Gypo Nolan y su muerte. El tono psicológico de la obra —descripción de la lucha interior, etc.— cede, en ocasiones, el paso a cierta dramática teatralidad. Por ejemplo, al finalizar la obra.

Quien haya leído *El acoso,* de Francis Carco, notará en seguida la semejanza que entre las dos novelas existe. La única diferencia consiste en que el acosador de la obra de Carco no es una Sociedad Revolucionaria, sino la Sociedad legal: la policía. Pero, en lo demás, las dos obras se desarrollan paralelamente.

Preferimos la obra de Carco porque el dramatismo actúa más directamente sobre el espíritu. Porque profundiza más. En la obra de O'Flaherty, en cambio, pueden hallarse descripciones muy vivas que bordean el folletín y que tienen un interés documental por referirse a momentos de la historia de Irlanda.

Por todo ello *El delator* es una novela que se lee con interés. La traducción, obra de Manuel Pumarega, deficiente.

[1929]

EL DIÁLOGO PENINSULAR EN 1930

Cataluña en Castilla

En la Biblioteca Nacional de Madrid va a inaugurarse dentro de un mes la primera Exposición del Libro Catalán, que comprenderá todas las obras publicadas en lengua catalana a partir del año 1900.

Resulta muy difícil —así, «a priori»— pronosticar la mayor o menor resonancia del éxito —el éxito, es indiscutible— que la primera Exposición del Libro Catalán tenga en tierras de Castilla. Lo que sí me atrevería a predecir es —no ya la admiración, ni el aplauso— sino la sorpresa infinita que experimentarán muchos ciudadanos de la corte al visitar la Exposición. Ellos os dirían, francamente, que no sospechaban, que no podían sospechar jamás, la importancia cultural de la lengua catalana que proclama esta Exposición...

Es realmente extraordinaria la desviación que el concepto de Cataluña sufre allende el Ebro. Cataluña, vista desde el resto de España —por un español no catalán, de cultura media— es una cosa difusa y tumultuosa. (Cataluña = industria + actividad + chimeneas de fábricas + «el catalán, de la tierra saca pan» + lengua brusca, etc.)

Pero el estado intelectual —altísimo— de Cataluña, no sólo es una cosa desconocida— hablo del expresado en lengua vernácula —sino que es, repito, insospechada.

Yo estoy seguro de que más de uno y más de veinte de esos señores que se llaman a sí mismos «personas cultas», habrán puesto una cara de absurda inexpresión al enterarse de que allí en sus madriles iba a efectuarse una Exposición del Libro Catalán... Vivo en Barcelona y escribo para un público catalán en su mayoría; por ello, adivino que mis palabras serán acogidas con incredulidad. Yo he oído decir a gentes instruidas, a personas poseedoras incluso de títulos académicos —es decir, inte-

ligentes de Real orden— frasecitas como éstas: «¡Ah! ¿Pero en Cataluña se editan tantas revistas en catalán?» «Pero, *¿llegan* a editarse diarios catalanes?» «¿Es cierto que se publican tantos libros en lengua catalana?» Yo te fío, lector, que quien esto me decía —allá en una ciudad del Sur— no tenía un asomo de malquerencia por Cataluña. Esta ignorancia, pues, está en el ambiente.

Y, sin género de duda, esa Primera Exposición del Libro Catalán es un paso para desvanecerlas.

Esta Exposición del Libro Catalán, es iniciativa y labor de una revista benemérita de nuestras letras. Me refiero a «La Gaceta Literaria».

Así —desde aquí— «La Gaceta Literaria» se nos aparece como un conjunto tumultuoso y gregario de trompetazos y clarinadas juveniles. Hay en ella, en esencia, eso: juventud, y audacia y alientos, y energía, y fe. En varios momentos de su vida —de su joven vida: en enero, cumplirá el primer año— ha lanzado a los cuatro vientos manifiestos de batalla, suscitado discusiones, entablado polémicas, gritado con toda la fuerza de sus pulmones jóvenes... En resumen, su labor se dirige a esto, a remover las capas adormecidas con el barreno de su gritería renaciente, a llevar consigo un soplo de electricidad dinámica, capaz de vibrar y estremecer a su contacto... Ahí está esa polémica, Meridiano Intelectual de Hispanoamérica, que ha motivado una de las más copiosas fuentes de actualidad literaria de la Prensa contemporánea.

Pero uno de los fines que obsesionan —y desde su principio— a «La Gaceta Literaria», es la consecución de un franco iberismo intelectual. Su *manager,* el señor Giménez Caballero —«un miope que ve claro», según frase— se ha erigido en jefe de tan magnífico apostolado. En «La Gaceta Literaria», ha tenido lugar el primer intento, que yo sepa, de revista ibérica trilingüe —en castellano, catalán y gallego.

En catalán lleva publicados, entre otros muchos, originales

de Esclasans, Garcés, Pi i Sunyer, Gasch, Sànchez-Juan, Estelrich, Montoliu, Farran i Mayoral... «La Gaceta Literaria» se ha impuesto la elevada tarea de hacer que el espíritu genuinamente catalán moderno sea conocido, y sea —como merece— admirado en nuestra Península. El intento es por sí admirable y bueno. Cataluña, olvidando todas las cosas mezquinas ante el espíritu, debe agradecerlo de todo corazón. Es condición de bien nacidos, no volver la espalda cuando se abren unos brazos acogedores.

Ahora —después de esa Exposición de Manuscritos, que ha tenido la pretensión heroica de despertar en España el culto a las reliquias literarias— va a inaugurar «La Gaceta Literaria» esta Exposición del Libro Catalán.

Cantidad y calidad —en el doble aspecto de materia y espíritu— aportan a la Exposición esos libros catalanes que emigran, en viaje espiritual, a Castilla.

Los periodistas madrileños nos dirán de los gestos ávidos y las frases de elogio, ante nuestra magnífica producción bibliográfica. Pero a nosotros nos interesa más la evolución en el sentir del pueblo, cuando desfile —si llega a interesarle— por la Exposición. De ella puede surgir una nueva visión de Cataluña, bien distinta —aunque no antagónica— de la ecuación escrita más arriba...

...Cantidad y calidad. Alineados, pulcros, bellos, todos esos libros interesantes que hacen gemir nuestras prensas... «Fundació Bernat Metge», Editoriales Catalana, Políglota, Balmes, Mentora, Catalònia, Gili, Salvat, Biblioteca de Sabadell, Monasterio de Montserrat... He aquí las joyas de los bibliófilos que admirarán los madrileños en el palacio de la Biblioteca Nacional —los que les harán conocer la Cataluña renaciente y viva, que no conocían...

Todos estos libros se me antojan —abiertos— como aviones que realizan un «raid» espiritual sobre Castilla. Ojalá lancen bombas, muchas bombas, sobre los espíritus de la Corte. Cada

uno de los impactos será un recuerdo indeleble. Y a la vuelta de la gloriosa expedición, habrá renacido ante los ojos de Castilla una Cataluña nueva, admirable, magnífica, ¡insospechada!... Ya era hora de que llegara para Madrid, lo que podríamos llamar el descubrimiento de Cataluña. Y descubierta espiritualmente, el concepto de lo nuestro, experimentará una desviación justa y reivindicadora, poniendo la proa hacia la verdad.

Y no olvidemos que para amar hondamente es preciso conocer bien.

[1929]

De ningún modo podía faltar nuestra voz en esta hora de las sonrisas, cuando ha persistido tanto tiempo firme a la hora de los esfuerzos.

Es preciso que, en el momento en que se inicia la realización de un ideal largo tiempo postulado, exhiba cada cual su hoja de servicios, su ficha de actuación. Es preciso que digamos —orgullosamente— toda la parte que en esta lucha por la comprensión hemos tenido los jóvenes, las nuevas promociones literarias de Cataluña.

Revistas jóvenes —«L'amic de les arts», «Hèlix»— han sido las únicas que han respondido al gesto de «La Gaceta Literaria» y han proyectado hacia Castilla sus páginas, y las han ilustrado con colaboraciones castellanas. En las nuevas promociones catalanas han encontrado los jóvenes intelectuales madrileños el cable de amarre comprensivo y cordial que merecían.

Para el desarrollo de esta sencilla labor de cordialidad —emergida del mutuo reconocimiento de nuestro hecho diferencial— ha habido que luchar en Madrid contra una incomprensión fruto de ignorancias. Pero en Barcelona la lucha pertinaz ha debido entablarse contra un sentimiento perfectamente arraigado y consciente, contra una serie de recelos absurdos y de nimiash mezquindades. Giménez Caballero sabe bien cuánto hielo ha tenido que romper para llegar a esta noble inteligencia de nimias mezquindades. Giménez Caballero sabe bien cuánto vía. Las revistas de Cataluña siguen dedicando anchas páginas a la literatura de los más lejanos países, sin publicar el más leve comentario a la última obra de *Azorín* o de Ortega y Gasset.

Nosotros, los jóvenes, no hemos postulado nunca una relación de alcance político. Sino un simple aspecto de corrección intelectual. Cuando se tiende una mano noble y cordial, inte-

ligente, es obra de bien nacidos responder con la propia mano abierta y acogedora. Venga de donde venga.

No está todo hecho, queridos camaradas de Castilla. Apenas si —como decía la voz catalana de Serra Hunter— hay una voluntad de comprensión más interesante que la comprensión misma. Pero el acuerdo sólo media entre unos cuantos espíritus selectos. Precisa que las masas se incorporen a este claro sentir, y se dejen de una vez —en estos campos del intelecto— todos los asfiixiantes nacionalismos insociables. Y para que se incorporen precisa el cotidiano sermón y la palabra inteligente.

Política intelectual, ésta. De clara razón contra nebulosidades de sentimiento. De inteligencia. Inteligencia en el sentido etimológico, que no es solamente una virtud receptiva, de carácter pasivo: entender, comprender o concebir. Sino también penetrar. Inteligencia como penetración. Inteligencia como sino —como signo— imperial. Mutuo. Como elemento cohesionante del pelotón de cabeza que integramos nosotros —jóvenes de Cataluña y de Castilla— en esta trascendental marcha hispánica.

[1930]

Obra juvenil

No nos cansaremos nunca de proclamar nuestra parte en esta reciente aproximación castellanocatalana. Porque ha sido —y es, y será— obra dura, precisa que nos evidenciemos y presentemos como laboradores. Cada cual con su obra.

Precisa, también, en esta nueva etapa, un cambio de posición. Y convertirnos, de tenaces mineros casi vergonzantes, en luchadores de franca ofensiva. De la labor escondida y tenaz, a la lucha evidente y en terreno libre.

Hemos llegado a un acuerdo. Pero somos pocos. En Cataluña, poquísimos. En realidad, un breve sector juvenil es el que está a nuestro lado. Pues bien, ha llegado la hora de la denuncia y del apostolado. Es preciso que horizontes del nacionalismo insociable, que nosotros hemos encontrado al incorporarnos a la consciencia intelectual del país. Postulamos una claridad meridiana en las relaciones de Cataluña y de Castilla. Una claridad enérgica, brutal si se quiere, pero a la que no sean posibles el hombro encogido, el desdén, la incomprensión y el sarcasmo.

Reconozcámonos distintos para podernos dar la mano. Establezcamos una fraternidad de inteligencias, superando la transitoria situación política.

Lucha y desdén

Eugenio d'Ors hablaba una vez de que lo lamentable de las luchas entre los pueblos no era tanto la colisión de las armas, sino el menosprecio de las culturas. Éste es el caso

planteado. Hoy, después del gesto iniciado en Castilla con «La Gaceta Literaria» y la Exposición del Libro Catalán, Cataluña anda —a pesar de las últimas efusiones— un poco reacia en el terreno práctico. Sus periódicos, sus revistas, que dedican columnas enteras a la cultura catalana, francesa, italiana, inglesa y alemana, se abstienen, en general, de glosar el hecho cultural castellano. (Ciertamente espléndido e interesantísimo en este instante.) Aspiramos a que esto cese, y —en la medida de nuestras fuerzas— vamos procurando hacer notar a los lectores de lengua catalana la indiscutible importancia de la literatura de Castilla que un chauvinismo llevado a las últimas consecuencias pretende escamotear.

Política y políticas

«No hemos postulado una relación de alcance político. Sino un simple aspecto de corrección intelectual», decíamos recientemente en «La Gaceta Literaria». Pero he aquí que, venturosamente, la corrección intelectual trae aparejada una alta política de comprensiones. Felicitémonos de ello. Sintámonos jubilosos.

Pertenecemos a una generación motejada insistentemente de apolítica. Pero de cada vez se va viendo más claro que, sin negar esta posición marginal, el apoliticismo de nuestros jóvenes es más bien una suerte de repugnancia instintiva, casi biológica, ante una serie determinada de hechos políticos en auge.

La prueba está en que al abrirse horizontes amplios y universales, las promociones jóvenes han acudido en primer término.

Obra de intelectuales

Don Francisco Cambó, durante la Dictadura, publicó en edición clandestina un libro que ahora anda de mano en mano:

Por la concordia. En él se planea la «posibilidad de una concordia: acción de los intelectuales castellanos y catalanes para hacerla posible y fácil».

Debe anotarse, en primer término, el hecho de que Cambó asigna al intelectual una posición —de conductor de masas— en la vida social. Esto es exacto en Cataluña, donde el intelectual está rodeado de un fervor casi religioso. Pero, ¿y en Castilla? ¿Tendría eficacia la acción de los intelectuales? Ésta es la incógnita. Y el objetivo inicial de cualquier lucha.

«La acción de los intelectuales castellanos —termina Cambó— fracasaría, seguramente, si a su generosidad correspondiese Cataluña con la agresión insolente o con el desdeñoso encogerse de espaldas.» Ésta es la incógnita de Cataluña, que los recientes actos de cordialidad van despejando.

[1930]

Acabamos de modelar el reverso de una moneda insólita. El anverso se grabó ya, hace unos años. Quizá con menos ruido; quizá, también, con más eficacia. Anverso y reverso no tienen contraposición esencial. En ambos planos figuran símbolos de amistad. Manos tendidas, miradas claras, corazones unánimes. La diferencia estriba, simplemente, en la prioridad cronológica del anverso sobre el reverso. Y en la leyenda. El anverso tiene cincelada esta palabra: «Cordialidad». Y esta otra el reverso: «Gratitud».

Así —con estos símbolos, con estas palabras— puede rodar libremente —y completa— la insólita moneda. De mano en mano. Esta moneda tiene valor —patrón oro— inalterable. En tierras de Castilla y en tierras de Cataluña. Moneda y símbolo.

Porque los cinceladores de este disco significativo son —digámoslo—, hombres de Cataluña y de Castilla. Primero fueron los hombres de la Meseta los que enfocaron su atención cordial hacia nuestras cosas oprimidas, hacia nuestra cultura que las apreciaciones oficiales calificaban de artificiosa y marginal. Luego fue nuestra cultura la que recibió invitación y desagravio en nombre de la de Castilla. Espíritus jóvenes, comprensivos y cordiales sucedieron a los hoscos espíritus de signo simplistamente imperial.

Se organizó una Exposición del Libro Catalán por el entusiasmo hispánico de una juventud castellana atrincherada desde hacía tiempo tras de un recelo, sólo justificable para la España oficial, acudió con sus hombres y sus libros. Emocionada ante el descubrimiento de una España extraoficial, cordial y noble.

Así, de estos dos trazos de buril maestro, cinceló Castilla el anverso de nuestra moneda de cordialidad.

A Cataluña tocaba, correctamente, cincelar el reverso. Acaba de hacerlo. Acaba de dar un contenido atento y exquisito a la palabra —Gratitud— que escribió la hidalguía. No nos toca a nosotros acentuar este gesto de Cataluña. Castilla se encargó, por boca de sus representantes insignes, de subrayar toda la emoción que esta gratitud ponía en sus corazones. Castilla irradiada en siete voces distintas —Ortega y Gasset, Fernando de los Ríos, Giménez Caballero, Sáinz Rodríguez, Ossorio y Gallardo, Menéndez Pidal, Gregorio Marañón— cada una con una personal inflexión, con una devota maestría, con una consciente responsabilidad, otorgó siete emocionados votos de cordialidad.

Cordialidad —cosa de corazón— como meta final alcanzada por la Inteligencia. La Inteligencia es, en efecto, la que ha acuñado esta moneda brillante y limpia que será la contraseña de nuestros futuros encuentros.

Ha sido la Inteligencia de Castilla la que se ha asomado al panorama espiritual de Cataluña, espoleada por los acicates de la curiosidad y de la comprensión cordial. Ha sido la Inteligencia la que ha servido para hermanar impulsos ante la violencia y ante la arbitrariedad.

Inteligir —de «intelligere»— no es sólo una virtud receptiva, de carácter pasivo. No es solamente «entender», «conocer» o «concebir». Es también —según etimología— «penetrar». Inteligencia como penetración, como capacidad de noble intervención, ha sido ahora la inteligencia de Castilla. «No venimos a asimilar, decía la voz castellana de Sáinz Rodríguez, sino a estudiar.» Toda la obra apostólica que estos espíritus selectos de la cultura hispánica deben realizar en el Ultraebro debe consistir en una simple «incitación a comprender». Hay ya —decía la voz catalana de Serra Hunter— una voluntad de comprensión más interesante que la comprensión misma.

Si este banquete castellanocatalán tiene la envergadura histórica que se augura, si como quiere Fernando de los Ríos este banquete ha de marcar el final de una etapa divisoria de

vertientes en la historia de España, podemos sentirnos jubilosos.

La nueva etapa nace bajo el signo de la vida renovada, de la comprensión, de la cultura y del derecho. Las avanzadillas de dos pueblos —sus cerebros, sus voces— acaban de conectar el primer contacto firme y emocionado cuya posibilidad había llegado a olvidarse. Que cada cual siga —rectamente— su ancho camino. Pero sin olvidarse de cambiar los signos de la mutua atención, de la mutua penetración espiritual. De la mutua Inteligencia.

[1930]

Castilla ha hablado a Cataluña, una noche memorable, después de un insólito apretón de manos. Por primera vez ha sido posible conectar los espíritus eliminando recelos y mezquindades. Castilla aportó a esta armonía concertada siete voces personales, cada una un tono, productores de un ecuménico saludo de cordialidad. Castilla ha acudido con siete de sus mejores hombres. Siete visiones personales; distintas y distantes. Y un solo espíritu de comprensión.

Giménez Caballero

Giménez Caballero trajo la emoción nueva, juvenil, de quien representa promociones que no quieren saber nada del lado arisco del debatido problema catalán entablado por los viejos. Como auténtico joven que es, Giménez Caballero descendió un día de su Madrid imperial para venir a estrechar manos de jóvenes catalanes. Fraternalmente. En un año logró organizar una insólita Exposición del Libro Catalán. El primer —gigantesco— paso para la cordialidad de después.

La voz de Giménez Caballero se quebraba en ángulos agudos como una saeta. Partió en demandas y en interpelaciones cordiales. Fue joven, directa, noble, emocionada. Falta del arreglo oratorio y el latiguillo político. Fue como una mano tendida abierta enérgica. Como toda su obra.

Sáinz Rodríguez

Los aplausos más insistentes de la noche, para esta voz noble y comprensiva de Sáinz Rodríguez, uno de los más abiertos espíritus españoles ante el panorama peninsular. Voz convincente —y convencida— Sáinz Rodríguez, redactor y primer firmante del manifiesto de protesta por los agravios a la lengua catalana, ha logrado resaltar en un complejo como el de la noche de la fiesta fraterna, por su energía cívica y comprensiva.

Sáinz Rodríguez, capitán de la gran carabela editorial de la Ciap que ha hecho mucho por Cataluña, para que Cataluña pueda olvidarlo.

Gregorio Marañón

Marañón leyó sus cuartillas con una suerte de mundana contención. Percatado del verdadero espíritu de la fiesta dio un sabor intelectual —inteligente— a su discurso. Ni contundencias, ni afirmaciones directas. Gregorio Marañón habló de la incomprensión histórica frente al problema catalán. Apuntó su saludo con una elegante maestría. Gregorio Marañón, hombre rodeado de masas en la calle, tenía en el banquete del Ritz un gesto de gran aristócrata de la Inteligencia.

Fernando de los Ríos

Fernando de los Ríos puso esa misma contención al servicio de su discurso. Contención que más parecía una bruñida coraza de acero espiritual. Fernando de los Ríos dijo sus palabras más agudas y más intencionadas, las más violentas y rebeldes, sin otra estridencia que la que emergía de las ideas

mismas. Fernando de los Ríos aprovechó el elogio de la Discrepancia, el respeto a la Divergencia en que la fiesta se fundaba, para decir sin vacilaciones su credo. Había en la voz de Fernando de los Ríos una afonía que se nos antojó maravillosamente entonada para que la palabra sin dejar de ser fuerte y audaz tuviera una imprescindible contención. Fiesta de cordialidad, la limpia exposición de un hondo sentir, no podía empañar el cristal sonriente. No lo empañó.

Ossorio y Gallardo

En Ossorio y Gallardo habló el torrente de las afirmaciones en una oratoria de gran empuje. Oratoria quizá la más auténtica, capaz de llegar a todos los oídos; aun aquellos oídos que están, paradójicamente, alejados del cerebro. (Por la grandeza de aquéllos o por la pequeñez de éste.) Ossorio y Gallardo hace que surjan las palabras con una violenta energía torrencial. Gran hablador para las masas, sabe tocar en todo momento su corazón. Las mismas ideas que los demás oradores emitieron —comprensión, fraternidad, inteligencia— tenían en Ossorio y Gallardo una renovada energía.

Ossorio y Gallardo fue durante esta etapa de vida espiritual como el gran altavoz del Derecho.

Ortega y Gasset

La voz de Ortega y Gasset fue la más fina de las voces castellanas. Su parlamento fue una suerte de bordado intelectual.

No disparó nunca, en ningún sentido, sus armas ideales. Sino que se limitó —simplemente— a mostrarlas. A insinuar la trayectoria del disparo.

Con habilidad de verdadero divo de la palabra, Ortega y Gasset precisó el valor de la discrepancia que entre castellanos

y catalanes existe. El acuerdo mutuo que el banquete sellaba es tan radical, tan amplio —dijo— que no solamente no excluye las diferencias existentes entre nosotros sino que se permite el lujo de incluirlas. A la manera —dijo— como el torso de la Tierra incluye sin quebrantar su línea total esas anécdotas corpulentas que son las montañas.

Ortega y Gasset fino y gran hilvanador de palabras sutiles; bordador de más sutiles ideas todavía. Gran capitán de las inteligencias hispánicas.

Menéndez Pidal

Don Ramón Menéndez Pidal, presidente de la Real Academia Española, puso un colofón reposado y solemne —académico— a los discursos encendidos y a los ademanes cordiales. Pero dentro de su misma aparente frialdad no faltaron chispas. Chispas de comprensión y de amistad que posteriores palabras suyas han hecho grata luz de cordialidad entre nosotros. La postrera de las voces de Castilla —serena, imperturbable— fue un elogio a la catalanidad literaria. Dos nombres sonaron: el de Milá y Fontanals y el de Rubió y Lluch. Y sonó también la voz admirativa para la lengua de Cataluña.

Y después de ésta, las otras voces. Las otras —magníficas, cálidas— que añadir a estas siete voces de Castilla. Las voces que sonaron, acá y acullá, en los actos fraternos. La voz firme de Américo Castro, la voz entusiasta de Antonio Ballesteros, la voz inteligente de Eugenio Montes, y la de tantos más. Y las que se quedaron por decir, alentando corazones. Ésas de las que esperamos el fruto máximo, vosotros los castellanos, y nosotros.

[1930]

Otras dos voces hispánicas

Estos dos libros que con el intervalo de unas semanas han publicado dos catalanes de significación tan distinta como don Juan Estelrich y don Rafael Campaláns, inician una zona insólita en nuestro mundo editorial. Don Juan Estelrich, diputado a las Cortes Constituyentes, pertenece a la Lliga Regionalista; es uno de sus fermentos más vivos y más llenos de posibilidades. Don Rafael Campaláns, que ha llevado también a la Cámara de la República una representación popular, pertenece a la Unión Socialista de Cataluña. Representan, pues, uno y otro la derecha y la izquierda. Pero una comunión tenaz existe entre ellos: su catalanidad, vertida a términos políticos en un catalanismo a machamartillo. Pues bien: estos dos hombres, que son, en cierto modo, representativos de la intelectualidad catalana, acaban de publicar dos libros, que son, por modo extraordinario, paralelos. Don Juan Estelrich titula el suyo *Catalanismo y reforma hispánica;* don Rafael Campaláns nos habla en su título de una marcha *Hacia la España de todos.* Y ya las dos portadas de estos libros son algo tan abierto y tan lleno de simpatía; tan diverso de aquella cerrazón laberíntica con que la caracola política del catalanismo se mordía constantemente la cola, que parecen cosa de sueño. Pero son muchas las cosas de hoy que sólo habían visto como entre soñadas los patriarcas de ayer. Encierran estos dos libros acaso lo más auténtico y vivificador de la doctrina política catalanista, sobre todo en aquello que tiene de vital y de infusor de energías hispánicas. Viene a menudo a la mente un pensamiento de Ortega y Gasset, por el que se revela que toda vocación para una obra magna empieza por una renuncia. Empieza por la consciencia de imposibilidad de hacer las cosas de un golpe y por la necesidad de hacerlas por una acción tenaz que percuta

una parte mínima del todo. Entendido así, todo catalanismo sería la etapa inicial de un ideal de reconstitución hispánica. Si algo ha hecho de maravilloso la República española ha sido esa transformación del catalanismo, este hallazgo del resorte de su más íntimo significado.

El libro de Juan Estelrich es un libro de «Misión». No en vano está todo él, o en gran parte, concebido bajo la Dictadura, cuando los tiempos difíciles. Había que explicar muchas cosas; había casi que desvelar una de las figuras protagonistas de cualquier pacto hispánico, porque era un tiempo en que las cosas andaban de tal modo que había gente que ignoraba su propia existencia. Era en los tiempos en que había que explicar que en Cataluña se hacía una obra de cultura cargada de exigencias, y que la mayor parte de nuestra labor andaba por vías mucho más espirituales que la de nuestros viajantes —catalanes de pandereta—. Pero ya en este libro se clama por un ideal hispánico y se auguran al otro lado del Ebro conciencias fraternas y dispuestas al combate. Es «un catalanismo solidario de las inquietudes cívicas de España, un catalanismo unido al destino cívico de España». Las palabras proféticas de Maragall que tantas veces he aplicado a la hora presente: «Ahora podemos enseñar lo que gritamos; porque "viva España" ya no es el grito trágico, ya no es el eco de la vaciedad, ya no es el símbolo de las políticas funestas, sino que nuestro "viva España" quiere decir que España viva —¿entendéis?—, que los pueblos se levanten y se muevan, que hablen, que hagan por sí mismos, y se gobiernen; y España ya no es un lugar común del patrioterismo encubridor de toda clase de debilidades y de concupiscencias, sino que España es esto que se mueve y se levanta y habla y da el rostro a los que hasta ahora han vivido de su muerte aparente». ¡Grandes palabras!

El libro de Rafael Campaláns es un libro «al servicio de la República», cuando ésta, recién nacida todavía, necesitaba más de todas las servidumbres. Se inicia con su famosa conferencia del Ateneo de Madrid, donde la voz de la Cataluña incorporada a la República por el gesto espontáneo del 17 de

abril hablaba sus verdades claras y sencillas. Porque habíamos llegado a un extremo de confusión tan grande que toda la política que hizo entonces —y durante toda la votación del Estatuto— la representación catalana tenía que hacerse con argumentos tales que tuvieran el aire de cosas asombrosas sin ser otra cosa que perogrulladas. Hubo que hacer el redescubrimiento de todas las cosas, encubiertas de una manera falaz. Política que si no hubiéramos sabido patética hubiera podido mover a sonrisa.

Recomendamos estos dos breviarios de devoción hispánica escritos por dos políticos catalanistas. Los prologan dos hombres que son simbólicos en nuestra política liberal; dos nombres en quienes el liberalismo toma trances de fiebre. También este paralelismo de los prolonguistas se prestaría a muy sabrosos comentarios. Son don Ángel Ossorio y Gallardo y don Gabriel Alomar. Uno y otro, por encima de sus devociones, son leales servidores de la justicia, y son por ellos dos insustituibles guardadores de estos nuevos ideales hispánicos de Cataluña.

[1932]

Este último libro de Cambó —*Per la concòrdia*— llega a nuestras manos cuando todavía guardan el calor de los últimos contactos. Hace muy pocos días estas mismas manos han estrechado manos castellanas, en pacto de inteligencia. Ahora este libro —conocido ya en copias clandestinas durante la Dictadura— tiene un valor simbólico. Es como la palabra precisa, inteligente, para sellar este pacto.

Decía Maquiavelo refiriéndose a los consejeros de los príncipes, que hay tres clases de ingenios: «Unos aprecian las cosas por sí mismos, los otros comprenden todo lo que se les enseña, y por último otros no entienden lo que ven ni lo que se les hace ver. Los primeros son muy excelentes, los segundos excelentes e inútiles los últimos».

La Dictadura ha ofrecido frente a Cataluña abundantes tipos de esta tercera calidad. Falta de visión y falta de comprensión. Digamos, por otra parte, que Cataluña ha opuesto a éstos una paralela serie de fórmulas incomprensivas del hecho hispánico. Al error centralista —asimilismo— se ha contestado con la exaltada postura separatista.

Pero una cosa es el ideal y otra la realidad. Y si a pensadores, poetas y místicos es lícito trazarse una trayectoria rectilínea y abordar, cueste lo que cueste, la cima, el político debe apoyarse en la más estricta de las realidades. Por mezquina que sea, por contrapuesta que sea al íntimo sentir, hay que partir de esta realidad para cualquier actuación política a desarrollar. La historia nos muestra inexorablemente cómo el político es el antípoda del visionario. Cómo sin este elemental apoyo en los hechos tangibles no es posible en ningún modo asegurar el paso.

Asegurar el paso, conocer. Maquiavelo califica de muy ex-

celentes a los consejeros que aprecian las cosas por sí mismos. Es fuerza confesar que según esta fórmula renacentista, éste es el calificativo que debe aplicarse a don Francisco Cambó. El autor de *Las Dictaduras* conoce el hecho hispánico por cuanto ha cruzado la Península en todas direcciones, llevando a todas partes su voz. Y este libro suyo es un libro saturado de esencias hispánicas.

Frente a todos los motivos sentimentales —imperialismo asimilista, separatismo— sitúa Cambó, como político, como hombre habituado a manejar sólo realidades, sólo aplastante lógica, las posibilidades materiales de una escisión. Va analizando, fríamente, a ras de tierra, una a una, estas posibilidades, y resumiendo su ineficacia. Con los datos que la historia y la razón van poniendo en su mano.

Demuestra cómo el hecho catalán es algo vivo e irreductible, probado por la penetración de cuatro siglos, por la coacción de cinco años y por la intensa catalanofobia que en ocasiones se ha dejado sentir en la Península. Hace notar cómo la opresión sobre el aspecto político de este hecho vivo —el catalanismo— no puede nunca oprimir la verdadera raíz de este hecho: la catalanidad. Los asimilistas de Castilla deben convencerse, pues, de que todos sus esfuerzos para borrar el hecho diferencial han de ser vanos. Durante la Dictadura la producción del libro catalán se ha triplicado. Éste es un hecho que puede aleccionar.

Pero la incontrovertible existencia del hecho catalán no hace olvidar a Cambó la otra realidad, la realidad hispánica. Según Cambó, cuando Jaime I cedió el reino de Murcia a Castilla desvió los destinos políticos de su país hacia la expansión mediterránea, cuando su verdadero camino era la hegemonía peninsular; del olvido de esta realidad hispánica hace surgir Cambó el fracaso político de Cataluña que la condujo a un aletargamiento de cuatro siglos.

Analiza las posibilidades de solución que el problema del enfrentamiento de dos hechos vivos —el hispánico y el catalán— exige. Anota el fracaso del asimilismo, a pesar de cuatro

siglos de formidable intervención cultural y militar. Hace notar los inconvenientes de la solución separatista por motivo de orden psicológico, económico e internacional.

Y llega al capítulo que titula «Posibilidad de una concordia: acción de los intelectuales castellanos y catalanes para hacerla posible y fácil», y que es el meollo del libro. Este capítulo es una invitación a la comprensión, al reconocimiento del hecho diferencial dentro de una amplia comunicación suprema. Se dirige a los intelectuales castellanos para que lancen esta semilla en el ambiente hispánico. «La acción de los intelectuales castellanos fracasaría, seguramente, si a su generosidad correspondiese Cataluña con la agresión insolente o con el desdeñoso encogerse de espaldas.» Unas fiestas recientes dan cumplida respuesta a la inquietud de esta incógnita.

Concordia. Reconocimiento de la unidad y de la lengua catalanas, de una parte. De otra, reconocimiento del hecho hispánico —ibérico— como un superior estadio de grandeza. Nos sugestiona la misma imprecisión de estas fórmulas, como camino, como porvenir. Imposible ya concebir una separación espiritual, mezcla de orgullo y recelo. «Acció Catalana», en su último manifiesto no excluye ya una intervención hispánica en su programa. Hay que marchar contra todo particularismo, contra todo nacionalismo estricto de orden puramente sentimental. Ceder un sitio de honor a la Inteligencia. Inteligencia en sentido etimológico que es, no sólo una virtud receptiva de carácter pasivo —entender, comprender o concebir— sino también penetrar. Inteligencia, como penetración. Inteligencia como sino —como signo— imperial.

[1930]

ÍNDICE

«Vanguardismo y protesta»: unas notas de situación, por José-Carlos Mainer 7

DEDICATORIA 19

EXPLICACIÓN 21

LOS TÓPICOS DEL MOMENTO 29
Vanguardismo, 31; El nuevo sentido de la crítica, 33; Universidad, política y juventud, 37; Reclamo y Grafismo, 40; Deporte y cultura, 43; ¿Ruralismo, todavía?, 46; El teatro del porvenir, 49; La expresión cinematográfica, 52; La nueva arquitectura, 55; La superación del nacionalismo, 57; Lo negro como tema, 60; La crisis del dandismo, 62; Feminidad, 1930, 66; Superrealismo, 69; Sobre pintura surrealista (Ángel Planells), 72; Gabriel Alomar y los jóvenes, 75; En torno a las traducciones, 78.

EN TORNO AL CINE 85
Los films de dibujos animados, 87; Cine y humor, 90; Blasco Ibáñez y la cinematografía, 95; Eisenstein: «La línea general», 99; «Un chien andalou», de Luis Buñuel y Salvador Dalí, 101; Un film de Jacques Feyder, con Greta Garbo, 104.

ATISBOS SOBRE LITERATURA 107
I) Literatura Castellana. Clínica y empíreo, 109; Un cántico a lo divino, 113; J. M.ª de Cossío y los toros, 115; Sugerencias goyescas, 118; Tres discos

románticos, 122; Sexo y humor, 127; Unamuno en su destierro, 130; Ramón Pérez de Ayala, poeta, 133; Andrenio, crítico, 136; La nueva poesía en 1929, 139; Primera lectura del «Romancero Gitano», 142; Charla con Alfonsina Storni, 147.
II) Literatura Catalana. La poesía romántica en Cataluña, 151; Resión de Joan Maragall, 156; El movimiento literario en Cataluña, 160; Auge y crisis de la nueva poesía, 172; Joan Salvat-Papasseit, 177; Joaquim Folguera, 180; Sebastià Sànchez-Juan, 184.
III) Literatura Universal. El centenario de Walter Scott, 187; La hagiografía como tema literario, 190; La guerra de 1914-1918 a través de la literatura, 194; Los sentidos del humorismo, 200; La sombra de Baudelaire, 202; Walt Whitman, 208; Waldo Frank, 211; Miradas sobre Norteamérica, 216; El conde de Keyserling, 219; Panorama español de Jean Cassou, 222; Francis Carco y la bohemia, 226; Ángulo de angustia, 229.

EL DIÁLOGO PENINSULAR EN 1930 231
Cataluña en Castilla, 233; Labor de avanzada, 237; Signos de enlace, 239; Inteligencia, 242; Las siete voces de Castilla, 245; Otras dos voces hispánicas, 249; El libro de Cambó: «Per la concòrdia».

LosLibrosDeLa Frontera

1. *La Gran Barcelona*
   Colectivo

2. *La Barceloneta, del siglo XVIII al Plan de la Ribera*
   Mercedes Tatjer Mir

3. *El libro de los doce*
   Carlos Franqui

4. *El escenario diabólico*
   Alfonso Sastre

5. *Memorias del subsuelo*
   Fedor Dostoievski

6. *Problemas urbanos en la URSS y China*
   Colectivo

7. *La venganza catalana*
   Alfonso Lowe

8. *Zaragoza contra Aragón*
   Mario Gaviria y Enrique Grilló

9. *La vía chilena al golpe de Estado*
   Manuel Vázquez Montalbán

10. *Memorias de un amante sarnoso*
    Groucho Marx

11. *El café de los hombres tristes*
Víctor Mora

12. *Urbanismo y práctica política*
Colectivo

13. *La bañera*
Rafael Pérez Estrada

14. *Crecimiento y estructura urbana de Valladolid*
Jesús García Fernández

15. *Escuela de mandarines*
Miguel Espinosa

16. *Claves para la psicología*
Jacques Cosnier

17. *Sociología del consumo literario*
Enrique Gastón

18. *Documentos secretos / 2 (Árboles y ropa de vestir)*
Isaac Montero

19. *Un dios y sus dones*
I. Compton-Burnett

20. *Un buen día para morir*
Jim Harrison

21. *Claves para el psicoanálisis*
George Philippe Brabant

22. *Introducción al lenguaje teatral*
Xavier Fàbregas

23. *Los heraldos negros / Trilce*
César Vallejo

24. *Vanguardismo y protesta*
Guillermo Díaz-Plaja

25. *Los que no volvieron*
Carlos Sampelayo

26. *El futuro Madrid*
A. Fernández de los Ríos

27. *La edad de plata*
José-Carlos Mainer

28. *Capitalismo y morfología urbana en España*
Horacio Capel Sáez

CÍRCULO NEGRO

serie de novelas policíacas dirigida por José Luis Guarner

1. *Juego de Sangre*
   Julian Symons

2. *El asesino dentro de mí*
   Jim Thompson

3. *¡Han disparado contra la hija del presidente!*
   Edward Stewart

4. *Tatuaje*
   Manuel Vázquez Montalbán

5. *Boomerang*
   Nicolas Freeling

6. *Mucho cuidado con el sordo*
   Ed McBain

7. *Así acabó Salomon Grundy*
   Julian Symons

POETAS DE HOY Y DE SIEMPRE

1. *Poesías de Catulo*
   edición de Juan Petit

2. *Los poetas de la Comuna*
   presentados por Maurice Choury
   prólogo de Jean-Pierre Chabrol
   traducción de Josep Elias

3. *Líricos Castellanos, I*
   Ocho siglos en cien poetas y algunos anónimos
   selección y prólogo de Juan Ramón Masoliver

Guillermo Díaz-Plaja, de la Real Academia Española, nos ofrece —dentro de su impresionante bibliografía de doscientos títulos— un libro inesperado y sorprendente. Rescatados de sus archivos personales, viejos restos de periódicos ofrecen las primicias de su larga vocación de escritor, cuando, joven estudiante de Filosofía y Letras, seguía con apasionado interés la crepitación de los movimientos de vanguardia, entre 1927 y 1930. De suerte que la lectura de estos trabajos, nunca publicados en libro, nos permite comprender, no sólo su emocionante entusiasmo sino el cuadro de las circunstancias estéticas de este momento: el repertorio de las curiosidades intelectuales de un joven español de hace medio siglo. El lector de hoy queda sorprendido por la "puesta al día" de sus conocimientos, en un momento decisivo para el cambio de estética del que se deriva nuestra contemporaneidad. "Inmaduros en su forma —dice Guillermo Díaz-Plaja— e ingenuos en su simplicidad, acreditan estos trabajos, escritos entre los diecisiete y los veintidós años, una voluntad inconformista y renovadora, así como una no pequeña curiosidad hacia el trepidante mundo que se abría ante nuestros ojos".

24

LosLibrosDeLa Frontera